

Heinrich Brunn's Kleine Schriften gesammelt von Hermann Brunn ...

Enrico Brunn, Hermann Brunn, Heinrich Bulle

HEINRICH BRUNN'S
KLEINE SCHRIFTEN

GESAMMELT

VON

HEINRICH BULLE UND HERMANN BRUNN

DRITTER BAND

INTERPRETATION · ZUR KRITIK DER SCHRIFTQUELLEN
ALLGEMEINES · ZUR NEUEREN KUNSTGESCHICHTE
NACHTRAG · VERZEICHNIS SÄMTLICHER SCHRIFTEN

MIT EINEM BILDNISSE DES VERFASSERS AUS DEM JAHRE 1892
UND MIT 53 ABBILDUNGEN IM TEXT

1906
LEIPZIG UND BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER

HEINRICH BRUNN'S
KLEINE SCHRIFTEN

GESAMMELT

VON

HEINRICH BULLE UND HERMANN BRUNN

DRITTER BAND

INTERPRETATION · ZUR KRITIK DER SCHRIFTQUELLEN
ALLGEMEINES · ZUR NEUEREN KUNSTGESCHICHTE
NACHTRAG · VERZEICHNIS SÄMTLICHER SCHRIFTEN

MIT EINEM BILDNISSE DES VERFASSERS AUS DEM JAHRE 1892
UND MIT 58 ABBILDUNGEN IM TEXT

1906
LEIPZIG UND BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER

Vorwort.

Mit diesem dritten Bande ist die Sammlung von Heinrich Brunns kleinen Schriften abgeschlossen. Das chronologische Verzeichnis seiner sämtlichen Schriften auf Seite 336 f. gibt Aufschluß, welche kleineren Aufsätze — abgesehen von den selbständig erschienenen Werken oder den einzeln käuflichen Abhandlungen — wir vom Wiederabdrucke ausgeschlossen haben. Wenn darunter gewiß einige sind, deren Wiedererscheinen wünschenswert gewesen wäre, so hoffen wir doch, daß kein Aufsatz hier vermißt wird, der als eine spezifische Äußerung der Brunnschen Betrachtungsweise anzusehen wäre. Aus naheliegenden äußeren Gründen hatten wir von vornherein auf absolute Vollständigkeit verzichten müssen; das Bessere wäre der Feind des Guten gewesen.

Wir freuen uns, den Band mit zwei ungedruckten Vorträgen aus Brunns letzten Jahren schließen zu können. Der eine davon schlägt eine leichtere Tonart an. Der andere hingegen, über Raffael und die gegebenen Voraussetzungen seiner Werke, bedeutet nichts Geringeres als eine letzte große Zusammenfassung von Brunns Ideen über das Wesen des künstlerischen Schaffens, das für ihn zur höchsten Vollendung gelangte durch die Versöhnung zwischen „Gesetz“ und „Freiheit“. An der reichen Reihe Raffaelischer Gemälde konnte er diesen Gedanken deutlicher entwickeln, als an der trümmerhaft überlieferten alten Kunst. Aber auch für diese waren ihm die Gegensätze von Symmetrie und Rhythmus, von tektonischer und freier Kunst, von streng formalem Parallelismus und freier poetischer Beziehung die Ausgangspunkte seiner Betrachtung. Und so ist der genannte Raffaelvortrag gewissermaßen ein letztes Bekenntnis über die Eigenart seiner Anschauungsweise. Man kann unter Brunns ganze Lebensarbeit kein treffenderes Wort setzen als das Goethesche, mit dem jener Vortrag schließt:

> Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
> In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
> Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Auch die anderen Raffael-Aufsätze, bei ihrem Erscheinen wenig beachtet und mit einem gewissen Befremden aufgenommen, werden in ihrer Zusammenstellung und durch die hinzugekommene Ergänzung jetzt anders wirken als früher. Schwerlich wird man ihnen jetzt noch den Vorwurf allzugroßer Subjektivität machen. Vielmehr glauben wir nicht zu irren, wenn wir hier die Grundlagen einer auf objektiven Gesichtspunkten beruhenden Kunstbetrachtung sehen, die im Begriffe ist, die herrschende zu werden. Aus diesem Grunde sind wir von dem im übrigen streng durchgeführten

Grundsatz abgewichen, dem Brunnschen Texte nur die notwendigsten äußerlich-sachlichen Hinweise hinzuzusetzen. In Anmerkungen, zu denen sich der Mathematiker unter uns besonders veranlaßt fühlen mußte, ist der Versuch gemacht, einige Bedenken von geringerer Tragweite zu beseitigen und das Verständnis einer schwierigen perspektivischen Analyse zu erleichtern.

Zu dem Bildnisse Brunns aus seinen Mannesjahren im ersten Bande fügen wir ein Bild des ausgereiften siebzigjährigen Hauptes, dessen Schönheit leider niemals in einer ebenbürtigen künstlerischen Wiedergabe festgehalten worden ist.

Wir senden den Band hinaus mit nochmaligem Danke an alle diejenigen, die in der angefügten Liste genannt sind und die uns geholfen haben, dies opus pium zu vollenden.

Erlangen und München
im Dezember 1905.

Heinrich Bulle
Hermann Brunn

Inhaltsverzeichnis.

Ort des früheren Erscheinens.

Bisher ungedruckt:

Verzeichnis der Abbildungen.

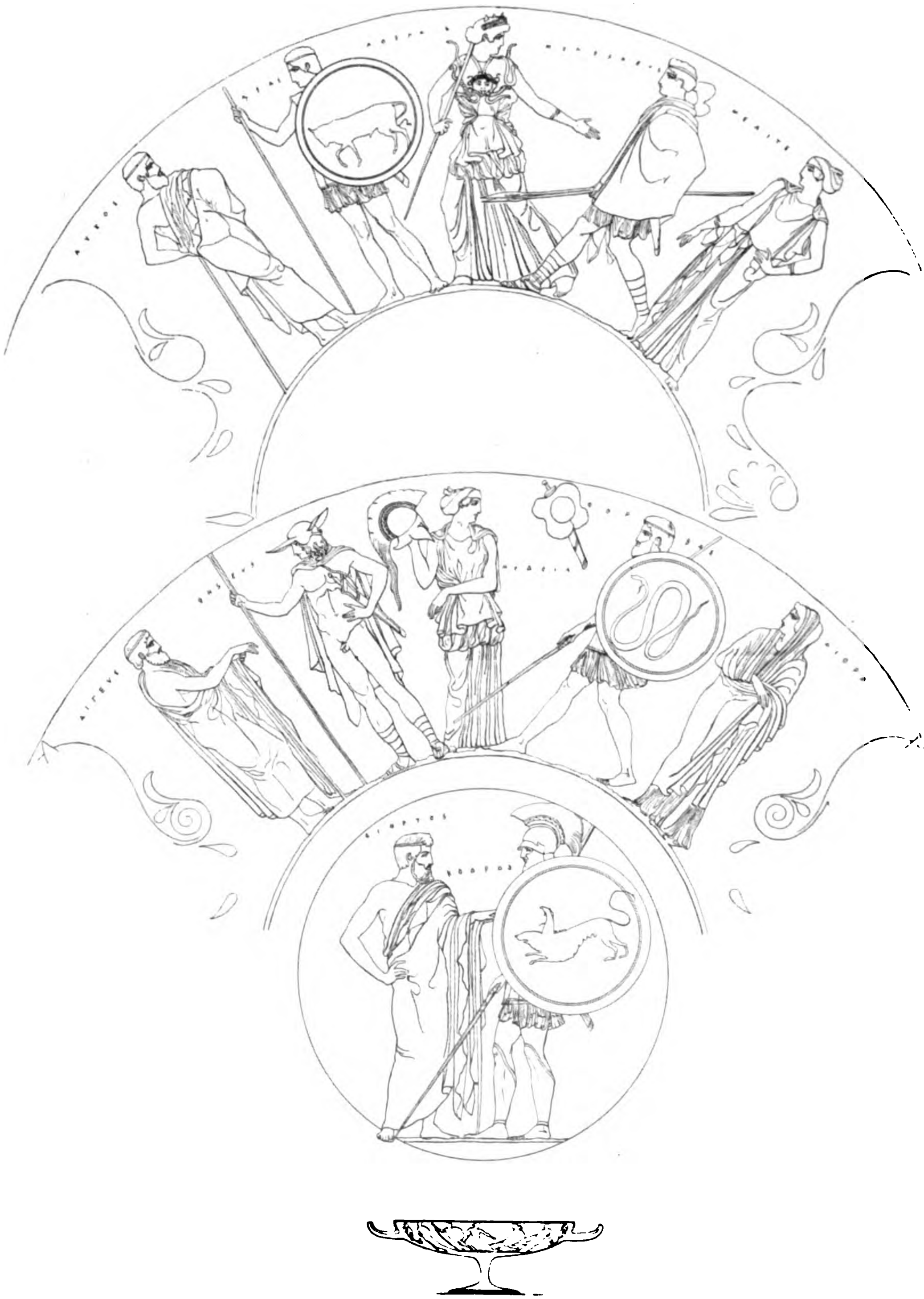
Die Schale des Kodros.

Aus einer Anzeige von Otto Jahns Archäologischen Aufsätzen.*)

(1845.)

In der Erklärung dieses herrlichen Vasenbildes [Abb. 1] weicht der Verfasser von Braun, der es zuerst bekannt gemacht, weit ab, wogegen er, wie nachträglich bemerkt wird, mit Bergk (Z. f. d. A. W. 1844 Nr. 177) in den Hauptpunkten übereinstimmt, dessen Aufsatz mir noch unbekannt ist. Der Hauptunterschied liegt in der Auffassung des zweiten Bildes der Außenseite, in dem Lykos, Aias, Menestheus auftreten. Er nimmt Lykos für den Bruder des Aigeus, S. 188: „Seinen Umtrieben schrieb die spätere historisierende Sage es zu, daß Theseus der Herrschaft beraubt wurde und Menestheus dieselbe erlangte." S. 190: „Zugleich aber stellen die beiden Bilder den in der attischen Sagengeschichte so wichtigen Gegensatz der Herrschaft des Theseus und Menestheus vor Augen und eröffnen den Blick in die verschiedenartigsten Beziehungen." Um von vornherein auszusprechen, was ich glaube, so wage ich zu behaupten, daß bei dieser Auffassung die schöne Einfachheit, der schöne Parallelismus der Glieder, die streng antistrophische Entsprechung der Figuren getrübt und verwirrt wird, und halte es für nötig, zu Brauns Erklärung zurückzukehren, welcher die jetzt von Jahn und Bergk aufgestellte Meinung anfänglich vor seiner Publikation selbst gehabt, aber nach reiflicher Überlegung verworfen hat. Was ich hier zur Widerlegung sage, ist, wie ich glaube bemerken zu müssen, ganz unabhängig von ihm aus eigener Betrachtung des Kunstwerkes hervorgegangen. — Eine Frage ist vor allem entscheidend: wer sind in den beiden Bildern der Außenseite die Hauptpersonen? Jeder muß zugeben: Theseus und Aias. Das ist der Grundstein, auf dem weiter gebaut werden muß. Aber dieser Basis entbehrt die Erklärung des Verfassers. Ihm ist ganz unvermerkt Menestheus statt des Aias Hauptperson geworden. Wozu wäre denn aber Aias da? Wie kann „mit gutem Grunde, der mit dem Menestheus verbundene Aias, der als der berühmtere billig voransteht, dem Lykos gegenübergestellt" sein? Menestheus müßte notwendig vor Lykos stehen, und Aias wäre überflüssig, ja störend; denn ihn dem Menestheus unterzuordnen, wäre ungereimt. Er, der eine Nationalheros, den sich Athen angeeignet, steht dem anderen, dem Theseus, gegenüber, und Menestheus ordnet sich ihm unter. Dieser aber kann keine andere Bedeutung haben, als die eines Gefährten, eines Waffenmeisters, ebenso wie Phorbas bei Theseus. Menestheus und Phorbas entsprechen sich, wie dem Platze, so der Bedeutung nach. — Die Bedeutung des Ganzen zu finden, wenden wir uns wiederum an den Parallelismus des einzelnen. Theseus steht

*) Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Jahrgang 1845, Bd. II, S. 701—703.



1. Kodros-Schale. Bologna. (Wiener Vorlegeblätter I, 4.)

seinem Vater gegenüber; die Komposition schließt Aithra, seine Mutter. Ihr entspricht in dem anderen Bilde Melite, der Demos, eine Lokalgottheit, und, wie wir noch hinzusetzen dürfen, die attische Heimat des Aias. Das ist die einfachste, auch durch die schriftliche Überlieferung unterstützte Auffassung, während für eine Verbindung des Aias mit der Melite, sei es als seiner Mutter oder als seiner Geliebten, jeder Anhalt fehlt. Hieraus ergibt sich aber, daß Lykos in attischer Umbildung nicht an die Stelle des Telamon getreten sein kann, daß Lykos dem Aias nicht als Vater, wie Aigeus dem Theseus gegenüber steht. Wie der Mutter des Theseus die Heimat des Aias entspricht, so dem Aigeus, dem Vater, von dem Theseus die Heldentugend ererbt, der Ort, wo Aias in der Übung der Kraft aufgewachsen, d. h. das Lykeion, wie Braun richtig erkannt; der Ort, wo bis zu Solons Zeit der Polemarch Athens seinen Sitz hatte. — Daß Medea und Aithra hier beisammen sind, ist allerdings gegen alle sonstige Überlieferung. Ihr Beisammensein ist mehr symbolisch als historisch. Aithra, die Mutter, ist passend gegenwärtig, wo der Sohn sich anschickt, zu einem gefährlichen Kampfe auszuziehen. Medea, die Verwalterin des Königshauses, muß helfen die Rüstung zu vollenden; deshalb der Helm in ihren Händen. Streng entspricht ihr Athene, die Schaffnerin auf den Kampfplätzen. Sie hilft die Scharen rüsten und führt sie zum Kampfe aus. Wollte man einwenden, eine solche Heeresmusterung sei nicht ein passender und würdiger Gegenstand für die bildende Kunst, so wäre dies meinesteils ein Verkennen der Wichtigkeit, die das Ausziehen zu einem Unternehmen, wie der trojanische Krieg, hatte; es läßt sich aber auch ferner hinzufügen: auch der Abschied des Theseus ist eigentlich nichts als eine Musterung dieser Art; zum Zuge gerüstet und begleitet von Phorbas, einem Gefährten für viele, zeigt er sich zum letzten Male; Theseus und Aias treten auf, um sich gerüstet und den Kämpfen gewachsen zu zeigen, die ihnen bevorstehen. (In welchen Kampf Theseus auszieht, läßt sich freilich nicht mit voller Sicherheit entscheiden; folgen wir Brauns Ansicht, so fällt wenigstens eine Schwierigkeit weg, die bei dem Amazonenkampf, an den der Verfasser denkt, sich zeigt, nämlich daß bei diesem Aigeus nach der gangbaren Sage bereits tot war.) — Dieser Verabschiedung der beiden Helden reiht sich nun schön das Innenbild der Schale an, wo Ainetos, der Seher, den Kodros zu nicht weniger würdigem Kampfe entläßt. Wir lieben in der Verknüpfung ähnlicher Darstellungen eine gewisse qualitative oder ideelle Steigerung zu sehen. So könnte man hier glauben: Theseus ziehe aus dem Kreise der Familie zum Kampfe; der Staat sei es, der Aias mit athenischen Scharen nach Troja sende; und so sei es das göttliche Gesetz, welches Kodros dem Tode weiht.

Vaso rappresentante Pelope e Mirtilo.*)

(1846.)

Sulla famosa gara di Pelope e di Enomao e sui monumenti dell' arte antica, che ad essa si riferiscono, il mio diletto maestro, il prof. Ritschl,

---

*) Annali dell' Instituto XVIII, 1846, p. 177—188. Monumenti dell' Instituto IV, tav. 30.

già ha parlato in maniera che sarebbe inutile di ripetere le cose da lui già dette (Annali dell' Inst. 1840 p. 171 segg.). Ricordo solamente, che i monumenti di tal soggetto finora conosciuti si divideano in trè classi: 1. preparativi per la gara, nei quali si comprendono il discorso di Enomao, che espone le condizioni di cotale pericolosa impresa a Pelope, poi il sacrifizio di Enomao, mentre Pelope già è in atto di cominciare la corsa; 2. la fatale corsa medesima senza cenno dell' esito, rappresentata naturalmente per le due quadrighe; 3. la funesta decisione della gara, cioè Enomao caduto e Pelope vincitore. La bella anfora a mascheroni, proveniente dagli scavi di Ruvo ed ora passata in Francia, la quale viene a crescere ed arricchire il



2. Pelops und Myrtilos. Amphora aus Ruvo. (Mon. d. Inst. IV 30.)

numero di siffatte rappresentanze (Mon. vol. IV, tav. XXX) [Abb. 2] da esse si distingue in diversi modi. Imperocchè nè Enomao, nè le quadrighe vi appariscono. Solamente la fatale ruota, che ci basta per diffinire il soggetto in genere, si trova fralle mani di Mirtilo. Per conoscere dunque, se ad una delle accennate classi, ed a quale di esse questo monumento possa appartenere, prima di tutto dobbiamo entrare in un minuto esame della sua composizione e di tutti i motivi, dei quali gli artisti come di un linguaggio loro proprio si servono; poi confrontando ciò che ci è noto sul mito, potremo con più esattezza al nostro monumento assegnar il posto, che occupa fra gli altri.

Questo dipinto nella composizione non meno che in tutto lo stile del disegno somiglia a molti altri che vennero dal medesimo luogo. Le figure sono disposte in due piani principali; dei quali l' inferiore, come accade ordinariamente, è occupato da quelle persone, che più da presso e più strettamente si riferiscono al fatto rappresentato. E perchè tutta la disposizione dei gruppi si faccia più sensibile all' occhio, le due figure in mezzo non stanno sulla stessa linea con quelle, che loro corrispondono dalle due parti, ma in un piano un poco elevato, onde esse figure, come per l' idea sono il centro, lo siano anche per l' occhio. Ma non basta questo: siccome chiaramente il piano inferiore si divide dal superiore, così anche corrispondente a ciascuna delle due figure principali la parte destra della pittura è disgiunta dalla sinistra, come chiaramente vien indicato per l' adornamento della scena. Chè appunto nel mezzo ergesi su d' un piede ornato ed alto un largo bacino lustrale, il cui orlo serve di sostegno alle due figure principali; sotto di esso, per riempire lo spazio fralle figure dei due lati, si vede un altare; e di sopra una colonna ionica con vaso sovrapposto serve a dividere in due parti il piano superiore. Così l' artista in maniera non equivoca ci ha indicato la strada, che dobbiamo seguire nell' esaminare la sua composizione. Riconosciamo dunque in primo luogo Pelope in quella figura che col gomito sinistro stà appoggiata sul labbro del bacino lustrale. La tunica a lunghe maniche graziosamente ricamata, sopra la quale leggiermente dipende la clamide, poi il berretto frigio lo distinguono chiaramente come figlio dell' asiatico rè Tantalo; ciò che si conferma da due altri dipinti vascularj di Ruvo (Annali d. Inst. 1840 t. d' agg. N.) e di S. Agata de' Goti (ora nel R. Museo borbonico; Inghirami Mon. Etr. V. 1 t. 15) [Arch. Zeitung 1853 Taf. 55], ne' quali il detto giovine è vestito allo stesso modo. Esso tiene pure come in quello di Ruvo due giavellotti nella sinistra. Negligentemente ha incrociati i piedi, non da guerriero, ma come chi sicuro di quello, che verrà, stà aspettando tranquillamente. Solleva la destra e dell' indice fà cenno al giovane che gli stà dirimpetto, ordinandogli alcuna cosa necessaria ad ispedire l' impresa imminente. Quel giovane è Mirtilo, l' auriga di Enomao, pel cui inganno riuscì a Pelope di vincere il suo avversario. Lo riveste un gonnellino, che dal petto discende fino alle ginocchia; e sul tergo svolazza la clamide. In fretta sembra esser venuto ed in fretta sembra volere andarsene. Quasi in cammino ancora, riposa per soli pochi momenti. Inchinandosi un poco avanti, il peso del corpo vien sostenuto dalle braccia, che s' appoggiano sulla ruota fatale e sul bastone, che gli è proprio come auriga per istigare i cavalli. Fà riposare il corpo solamente per essere tanto più intento coll' animo agli insegnamenti di Pelope che fissamente guarda.

Ora rivolgendoci dall' altra parte vedremo quale bel contrapposto a Pelope fà Ippodamia, donna semplicemente vestita del lungo chitone e dell' imation, che decentemente come velo le cuopre la testa. Essa non solamente come Pelope s' appoggia col gomito sul labbro del bacino, ma pure facendo lo stesso gesto coll' indice della sinistra s' indirizza ad una donna, che occupa il posto corrispondente in tutto a quello di Mirtilo dall' altra parte. Questa peraltro al verginal pudore di Ippodamia oppone una certa franchezza, che concorda bene colla maestà di tutto il suo aspetto piuttosto matronale. Da più ricco chitone sono coperte le sue forme ampiamente

rotonde. Maestosamente appoggia la sinistra sul fianco, colla quale raccoglie l' imation, che dall' una parte discendendo dalla nuca le vela tutto il braccio, dall' altra tirato innanzi e graziosamente sollevato dalla destra, traversa poi in mezzo il chitone. E per rendere l' aspetto della testa vieppiù maestoso, dai capelli che arricciati discendono in sulle spalle nasce quasi una corona, alla guisa di quelle da taluni credute di raggj, ma che, come ho osservato in altri simili dipinti, e come alcuni indizj particolari sembrano anche quì indicare, è composta di un genere di erbe forse acquatiche. Adornata in siffatto modo questa donna rivolge gli sguardi verso Ippodamia e non sembra meno intenta a sentire le parole di lei che disposta ad acconsentire a' suoi desiderj e ad ajutarla: in che, vedremo di poi.

Intanto prima parliamo delle figure che sono allogate nel piano superiore, e che ordinariamente meno strettamente si riferiscono e si congiungono al fatto principale, sia che vi vediamo delle divinità, sia che vi scorgiamo altre accessorie figure, che quasi formano il coro. Dell' una e dell' altra specie son quelle che trovansi riunite nel nostro dipinto. Ed in fatti dalla parte di Pelope il campo è occupato da due suoi compagni. I ricamati chitoni con sopra le clamidi, i berretti frigj, i giavellotti foggiati a quella stessa guisa che veggonsi fatti quelli portati da Pelope rendono la nostra opinione sicura; anzi i calzoni dell' uno si accordano anche più al costume asiatico. Ma cosa trattino fra loro, più difficile è da indovinare. L' uno in piedi, ma un poco inchinato innanzi, accompagna il suo parlare collo stesso gesto della destra alzata, che già abbiamo osservato nella figura di Pelope; ma l' altro poca cura sembra prendersene. Siede piuttosto tranquillamente e come aspettando l' ordine di dar il segnale al principio di qualche gara. Imperocchè a tal uso deve servire la tuba a bocca allargata, che volta all' insù egli tiene nella destra, siccome c' insegna il confronto di altri monumenti. Resta in ultimo luogo dall' altra parte una divinità, e questa è Mercurio, dio della palestra e dei giuochi palestrici. Siede sopra la clamide, col petaso appeso sul tergo, ed oltre il caduceo porta la palma, insegna dei premj che distribuisce ai vincitori. Così quasi un' ἐπόπτης tien gli occhi volti in basso verso la scena principale.

Ora descritti i particolari della rappresentanza, nasce la quistione, quale sia il luogo, il tempo, quale l' azione, per cui tutte queste figure siano insieme unite. Quanto al luogo, sembra chiaro che l' azione avvenga dinanzi a qualche sacrario. Poichè gli antichi a voler più particolarmente indicarci luoghi di tal natura, effigiarono altari, bacini lustrali, colonne con varj attributi fregiati, de' quali tanto più difficile riesce a ragionare, quanto la loro relazione sembra molte volte poco stretta e poco conveniente al tempio, che vuolsi indicare; come appunto avviene in una rappresentanza, nella quale volendosi ritrarre il rapimento del Palladio, vedesi eretta su di una colonna, simile a quella del nostro dipinto, la statua di Apollo. Però non mi attento di trarre alcuno intendimento od alcuna dichiarazione dal vaso che nel monumento nostro le è sovrapposto; tanto più che in un altro monumento parimenti ruvese, che ci mette innanzi agli occhi una scena similissima del mito di Pelope ed Ippodamia (ora in possesso del signor Steuart) [Abb. 3] vedo cambiato quel vaso coll' apollineo tripode. Una patera ornata delle bende sacre che è appesa nel fondo vicino alla colonna, benchè non vi sia altro indizio di tempio, sembra dare segno sicuro dell' esistenza di

qualche fabbrica. Quanto poi al tempo dell' azione, egli è certo che quì vuole indicarsi quello che siegue ad un sacrificio da poco compiuto. Ancora brucia la fiamma sull' altare; vicino si vede la patera usata nelle libazioni; e da ambe le parti dell' ara scorgonsi i teschj de' buoi ancora fregiati delle solite bende (vittae). Ora Pelope non pure prima della gara sacrificò alla Atena Kydonia (Paus. VI 21, 6), ma dopo la vittoria ad Artemis, presso il cui sacrario i compagni di Pelope saltarono il kordax (Paus. VI 22, 1). E per tal motivo il sacrificio non ci può servire di scorta sicura a determinare più particolarmente il soggetto del nostro dipinto. Ci rivolgeremo perciò al centro della composizione, cioè a ciò che passa fra Pelope e Mirtilo. Ma pure quì ci si fà incontro la difficoltà, che due volte Mirtilo si scontrò con Pelope, la prima allorchè insieme si accordarono e convennero in alcuno inganno da fare ad Enomao, perchè fosse vinto; la seconda allorchè Mirtilo fece ritorno dopo la tenzone per ricevere la ricompensa promessagli. Non resta dunque altro che ricorrere alle attitudini ed alla indole, che l' artista ha espresse nelle figure. Ed abbiamo veduto di sopra, che il discorso di Pelope e Mirtilo è anzi di persone dimestiche e fra loro amiche, che inimiche. Ma in vista crucciato ed acerbo Pelope dovrebbe mostrarsi, se quivi fosse effigiato non solo per rifiutare il premio a Mirtilo, ma per ricompensare il servizio di lui colla morte. Perciò crediamo che nel nostro dipinto Pelope sia rappresentato nel momento, in cui concerta con Mirtilo il premio per l' ajuto, di che questi gli vuol esser cortese nella futura tenzone. Vien poi figurata la ruota, che Mirtilo presenta, siccome l' istrumento dell' inganno e quasi la cauzione della promessa. Nè ci deve sorprendere che per additare cotale relazione, non vediamo che la ruota sola fralle mani di esso. Poichè i carri degli antichi eroi dopo le corse e le gare non si riponevano tutti intieri, ma le ruote ed il timone si separavano dalla cassa, e perciò, quando volevansi porre nuovamente in uso, era ufficio dell' auriga di riunire i diversi pezzi. Così in un vasculario dipinto (Millin gal. myth. II 160, nr. 585), nel quale Tetide apporta le armi ad Achille, vediamo l' auriga colla ruota fralle mani, per accennare che, mentre l' eroe si riveste dell' armi, viene al tempo medesimo messo in ordine il carro, che lo condurrà alla gara.

Cotale momento, che crediamo pure rappresentato nel sullodato vaso dello Steuart ed in un altro del R. Museo borbonico (Neap. ant. Bildw. p. 284, nr. 971) [Heydemann, Neapler Vasen 3227], per le tradizioni dell' antichità ci vien additato come uno dei più importanti in tutto il mito di Pelope e dei Pelopidi. Imperocchè dalla falsa promessa, dallo spergiuro di Pelope si derivarono tutti gli infortunj, che di generazione in generazione perseguitarono la casa di lui. Del perfido supplizio di Mirtilo cantano Sofocle (Elect. 504 sgg.) ed Euripide (Orest. 990 sgg.). E di più, lo spergiuro stesso sarà stato rappresentato sulla scena. Imperocchè trai frammenti dell' Enomao di Sofocle se ne trova uno (nr. 419 nel Corpus poet. scen. di Dindorf), che dal Welcker (Griech. Trag. p. 354) fù riferito a qualche giuramento, che Ippodamia avesse richiesto da Mirtilo, ma che meglio sembra convenire allo spergiuro tanto famoso di Pelope:

Ὅρκου δὲ προστεθέντος, ἐπιμελεστέρα
Ψυχὴ κατέστη· δισσὰ γὰρ φυλάσσεται,
Φίλων τε μέμψιν κεἰς θεοὺς ἁμαρτάνειν.

Tali parole nella bocca di Mirtilo ben si adattano al discorso rappresentato nel nostro dipinto, che dovea finire col giuramento di Pelope.

E giacchè quel frammento di Sofocle ci ajuta tanto bene alla spiegazione del vaso dipinto, vediamo se ella venga confermata ancora da altri frammenti. La vittoria di Pelope, benchè riportata principalmente per l'inganno di Mirtilo, non meno peraltro sembra esser dovuta al vicendevole amore, da cui Ippodamia fù infiammata a suo riguardo, ciò che dette probabilmente origine a quei racconti che dicono Mirtilo corrotto da Ippodamia (cf. Ritschl, l. l. p. 180, nr. 1). E deve essere stato per simili motivi, che il Welcker (l. l.) credea indirizzate le seguenti parole di Ippodamia a Mirtilo (fr. 421):

Τοιάνδ' ἐν ὄψει λύγγα θηρατηρίαν
ἔρωτος, ἀστραπήν τιν' ὀμμάτων ἔχει.
ἐνθάλπεται μὲν αὐτὸς, ἐξοπτᾷ δ' ἐμὲ,
ἴσον μετρῶν ὀφθαλμὸν, ὥστε τέκτονος
παρὰ στάθμην ἰόντος ὀρθοῦται κανών.

Ora quale altro oggetto vale al spiegar meglio queste parole, che il nostro dipinto? Mentre Pelope dall'un lato si accorda con Mirtilo nel comporre l'inganno, dall'altro Ippodamia dando prova del suo amore assicura un felice successo. Ma chi è la donna, alla quale ella indirizza le sue parole? Sul vaso ruvese pubblicato dal Ritschl ne vediamo una somigliante a questa, che trae verso Pelope Ippodamia, e nel vaso ancor dello Steuart è effigiata la medesima donna in atto di appressarsi con Ippodamia a Pelope. Ed a mè pare che ben possa dirsi essere tal donna la madre di Ippodamia. Imperocchè Pausania ci descrive (VII 11, 5) una pittura di Paneno, che egli trovò sul soglio del Giove fidiaco in Olimpia, con le seguenti parole: *Ἱπποδάμειά τε ἡ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρί.* Potrà forse opporsi, che la sembianza della donna quivi dipinta non sembra convenire a donna umana. Ma oltre che il suo aspetto matronale bene conviene ad una madre, non sarà fuor di proposito richiamare alla memoria, che la madre di Ippodamia era una delle Plejadi o figlia di Atlante. Che se non vogliamo fidarci del tutto al racconto di Pausania, almeno tanto si manifesta dai monumenti dell'arte, che essa donna particolare cura si prende di Ippodamia, ossia come madre, ossia come aja più divina. È vero, che nient'altro ci è noto, onde possiamo giudicare, in che modo si mostri favorevole all'impresa di Pelope; ma basta veder ciò affermato generalmente pei monumenti.

Il momento dunque che vediamo rappresentato in questo dipinto, è quello, in cui Pelope ed Ippodamia prendono tutte le misure, per far trionfare il loro amore sopra la crudeltà di Enomao. E certo per mostrare siffatto vicendevole amore l'artista ha voluto rappresentare le figure degli amanti in grandissima conformità della posizione e dei gesti, per mostrarci l'unanimità de' pensieri che li fece giungere al desiderato scopo. Ora dopo finiti questi discorsi, gli amanti saranno pronti ad ascendere la quadriga. Ippodamia si rivolgerà verso Pelope e lo conforterà con parole, come son quelle che le fece pronunciare Sofocle:

Διὰ ψήκτρας σ' ὁρῶ
ξανθὴν καθαίρονθ' ἵππον αὐχμηρᾶς τριχός,

o Attio, che probabilmente imitò Sofocle (cf. Welcker l. l.):

> Fer te ante Auroram, radiorum ardentem indicem,
> cum somno in segetem agrestes cornutos cient,
> ut rorulentas terras ferro rufulas
> proscindant glebas, arvoque ex molli excitent.

Allora risuonerà la trombå, per dar principio alla corsa, e ben converrebbero ai compagni di Pelope le parole:

> Γενοίμαν αἰετὸς ὑψιπέτας,
> ὡς ἂν ποταθείην ὑπὲρ ἀτρυγέτου γλαυκᾶς ἐπ' οἶδμα λίμνας,

se vi fosse qualche probabilità, che il coro della tragedia fosse stato formato da' compagni di Pelope, anzichè dagli abitanti di Pisa. Non ci riesce peraltro nuova la presenza dei compagni. Imperocchè stavano pure in numero di due presso la quadriga di Pelope nel frontone del tempio di Giove in Olimpia, e li vediamo nel bassorilievo borghesiano, ora in Parigi (Clarac t. II, pl. 210, nr. 783); ed in un altro similissimo della Villa albana, che non è ancor pubblicato, dove eglino accompagnano a cavallo la quadriga a quel modo appunto, che si veggono i desultores nei bassorilievi delle corse circensi.

Finalmente, come abbiamo accennato, è presente alla scena un dio: Mercurio. Avea io prima creduto che l' artista l' avesse apposto come padre di Mirtilo, a cui convenisse di prender vendetta dello spergiuro, che poi a Mirtilo costò la vita. Ma considerando poi che le divinità poste in tali dipinti nel piano superiore hanno colla scena principale una relazione alquanto generale; mi sono studiato di spiegare in altro modo la sua presenza. E certo ponendo mente al vaso dipinto di S. Agata de' Goti niente altro quivi si vuole intendere per l' effigie di Nettuno amante di Pelope, di Giove e Ganimede amanti, di Venere stessa dea dell' amore, se non che la scena quivi effigiata è scena d' amore. E soggetto amoroso esser quello ritratto nel vaso sopradetto dello Steuart ci fà vedere la presenza di Venere, d' Amore, di Pane [Abb. 3], e nella dipintura pubblicata dal Ritschl l' effigie di Venere e Amore. Ma non meno celebre che *l' amore* di Pelope, era la sua *gara* che viene considerata como prototipo di tutte le gare olimpiche. E quì basta ricordare il frontone dell' olimpico tempio fregiato colle quadrighe di Pelope e di Enomao. Perciò la presenza di Mercurio vien giustificata dall' ufficio ch' egli aveva di presiedere a tutti i giuochi ginnici e invigilare ai premj, che ai vincitori venivano distribuiti. Il premio in quella gara di Pelope era Ippodamia. Sopra essa dunque siede l' iddio; tenendo nella sinistra la palma insegna della vittoria, che sarà concessa a Pelope. Mercurio quì è l' ἐπόπτης, l' arbitro, ma non quell' umano dei giuochi olimpici: è l' arbitro divino. Così per lui, benchè sia il solo presente, vien ricordato, come dagli iddii dipenda tutto il successo. Ed una tale apparente divina vigilanza fà crescere nell' idea l' importanza del momento, che già per sè dovea considerarsi come il principio e la cagione di una serie di avvenimenti, che primamente nella mitologia e quindi nella storia furono in tanta guisa ripetuti e celebrati.

È poi segno sicuro del pregio e della bontà di un' opera, e che l' artista vi s' è adoperato intorno con iscienza e con senno, allorquando l' inter-

prete, a misura che s' addentra nella spiegazione del soggetto effigiato, vi scorge relazioni e bellezze sempre maggiori. È vero che da ciò può talune volte venirne, che uno ravvisi in essa opera assai più di quello che l' artista ha voluto mettervi, ma da quello stesso io avviso crescerne il pregio dell' artista, che può in tal caso riguardarsi come seme di frutti più rigogliosi. Quindi io, perciò che riguarda il nostro proposito, non voglio tralasciare di ricordare quel frammento di Sofocle riferito di sopra allo spergiuro di Pelope; in che si dice che l' anima, la coscienza, dando un giuramento invece di semplice promessa, di due cose si guardi con più sollecitudine: *φίλων τε μέμψιν, καὶ θεοὺς ἁμαρτάνειν.* Ora volgendo l' occhio al nostro dipinto, di cui il discorso di Pelope e Mirtilo forma il centro, quasi che l' artista avesse in mente quel verso di Sofocle, ha quivi posti a testimonj della azione i compagni, gli amici di Pelope ed un dio, ed appunto quel dio, che dei premj, delle ricompense deve prendere cura. Così l' artista per quelle figure dell' ordine superiore avrebbe indicato anche più estesamente il seguito degli avvenimenti, che dalla scena principale traevano origine.

Non ci resta dunque altro da dire sull' argomento della nostra pittura. Abbiamo pure parlato sul merito artistico nella disposizione delle figure e nella distribuzione dei gruppi portata a maggior chiarezza per l' apparato, per così dire, scenico; aggiungo in fine ancora questo, che con tutta la corrispondenza e simmetria, che ovunque si manifesta, la parte sinistra del dipinto apparisce più grandiosa, più ragguardevole. La qual cosa vieppiù conferma la saviezza dell' artista. Chè Pelope essendo il protagonista, egli l' ha reso più cospicuo nella composizione, seguendo la massima, che ciò, che è nell' idea la cosa la più importante, come tale deve presentarsi anche all' occhio.

Vaso ruvese con rappresentanze di Pelope e Licurgo.*)

(1850.)

I dipinti vasculari che vedonsi incisi sulle tavole XXII e XXIII de' Monumenti [Abb. 3. 4], fregiano i due lati di un bel cratere di Ruvo, già in possesso del fu signor Steuart, e del quale fu data una breve descrizione nel Bullettino 1846, p. 88. Le rappresentanze facilmente riconosconsi come prese dalle favole di Pelope e di Licurgo, l' una e l' altra conosciute tanto per diverse memorie scritte, quanto per monumenti dell' arte. Profittando di tali circostanze, potrò per l' intelligenza di questi miti in genere rimandare i miei lettori ad alcune dissertazioni anteriori; ed io senza inutili ripetizioni entrerò nella spiegazione del nuovo monumento ruvese. L' argomento del mio discorso necessariamente si divide in tre parti: dobbiamo cioè considerare ciascuno de' due dipinti per se stesso, poi indagare il rapporto che passa tra l' uno e l' altro.

Comincierò da quello che è composto di un numero più ristretto di figure [Abb. 3]. Esso per il suo argomento ha la più grande analogia con un altro

*) Annali dell' Instituto XXII, 1850, p. 330—347. Monumenti dell' Instituto V, tav. 22, 23.

vaso, pure ruvese, pubblicato nei nostri Monumenti inediti vol. IV, tav. XXX e da me spiegato in questi Annali 1846, p. 177 seg. [oben S. 4 Abb. 2]. Non può esser dubbioso che in ambedue si tratta dell' ajuto, che nella famosa gara con Enomao venne prestato a Pelope per opera di Mirtilo; e per dirlo anche più precisamente quì in principio, non vien rappresentato quell' ajuto stesso, ma i trattativi precedenti tra Pelope e Mirtilo. Per la scelta di tal momento questi due vasi con un altro del Museo borbonico (Neap. ant. Bildw. p. 284, nr. 971) [Heydemann 3227] si distinguono da tutti gli altri finora conosciuti del mito di Pelope. Ma, nonostante quest' analogia, anche tra essi passa grandissima differenza. Nel primo (come voglio chiamar quello da me pubblicato quattro anni fa) le quattro figure principali si dividono in due gruppi corrispondenti di Pelope e Mirtilo, e di Ippodamia colla madre.



3. Pelops und Myrtilos. Krater von Ruvo. Jetzt im British Museum. (Mon. d. Inst. V 22.)

In questo secondo abbiamo le medesime quattro figure, ma riunite in una sola azione, onde il motivo artistico della composizione deve esser ben diverso. Protagonista è il giovane eroe assiso sopra roccia, nel quale riconosciamo Pelope, sebbene l' artista non gli abbia dato il costume lidio, che altre volte serve ad indicarci la sua origine. Meno gli stivaletti, l' eroe è ignudo, giacchè la clamide non gli serve che a coperta della roccia. Il parazonio levato dal fianco forma un appoggio alle braccia. La posizione della figura mostra, che la sua attenzione non è fissa sopra un punto solo, ma divisa tra due direzioni opposte. Il corpo è rivolto verso l' auriga traditore di Enomao, Mirtilo. Vestito pur esso semplicemente di clamide, petaso sulle spalle e stivaletti, come auriga e specialmente come Mirtilo ci vien indicato dall' istromento di tutto l' intrigo che quì si prepara, cioè dalla ruota nella di lui sinistra. Avendo già combinato con Pelope tutto

il tradimento si rivolge per andarsene. Allora dalla parte opposta comparisce Ippodamia. Essa è vestita di doppio chitone e leggiero velo che dal capo è ricaduto sulle spalle, ed ornata inoltre di collana, armilla e d'una specie di opisthosphendone, nella quale sono raccolti i capelli. Conviene al verginal di lei pudore, che non si avvicini sola, ma in compagnia di altra donna, di un aspetto piuttosto matronale. Tutta l'apparenza di questa, il peplo che vela il capo e la parte superiore del corpo, manifestano una certa dignità; e la corona di palmette deve confermarci nell'opinione, che quì non vien rappresentata un'aja o semplice compagna, ma la madre stessa di Ippodamia, dalla quale vien accompagnata pure sul trono di Giove in Olimpia. E siccome in un dipinto vasculare pubblicato dal Ritschl in questi Annali (1840 p. 171 seg.) Ippodamia vien condotta per mano verso Pelope da una figura simile, così anche quì la figlia vien quasi spinta dalla madre verso il suo amante. Arrivata innanzi a lui, espone con gesto espressivo sia il suo amore, sia le sue apprensioni intorno alle difficoltà che si oppongono all'adempimento dei loro voti. Ma Pelope, rivolgendo la testa verso di lei, mentre stende la mano verso Mirtilo, sembra indicare, che le difficoltà sono appianate, ed anche Mirtilo, il quale sosta all'avvicinar d'Ippodamia, addita colla mano la ruota come per dire, che con essa è stato trovato il rimedio a tutti gli ostacoli.

Avendo così descritto le figure principali secondo i motivi artistici, quali si offrivano all'occhio, ho esternato pure il mio parere intorno al momento dell'azione, dichiarandola analoga a quella del primo dipinto da me pubblicato: che cioè sia rappresentato il concerto tra Pelope e Mirtilo intorno ai mezzi di far trionfare l'amore di Pelope contro la crudeltà di Enomao. È vero che, quando questo secondo vaso fu proposto nell'adunanza dell'Instituto, taluno si mostrò propenso a ravvisarvi un momento molto posteriore, cioè dopo la corsa, quando Mirtilo viene a chiedere da Pelope il premio promessogli per il suo ajuto. Ma ciò che in tal riguardo da me fu detto sul primo vaso, milita anche pel secondo. Nei racconti del mito la domanda di Mirtilo ha per conseguenza immediata la di lui morte. Pelope perciò, ingrato non solamente, ma spergiuro, non vi potrebbe figurare in posizione tranquilla, ma dovrebbe mostrarsi gravemente commosso; l'imminente supplizio almeno in qualche modo dovrebbe esser accennato.

Ciò che strettamente è necessario per l'intelligenza del mitico fatto, le figure fin quì esaminate ce lo somministrano. Nei vasi peraltro della Magna Grecia vien ordinariamente dato al tema uno sviluppo alquanto più largo. Per tal modo quì troviamo in primo luogo alcuni oggetti, che possiamo chiamar l'apparato scenico del quadro. Parlo del bacino lustrale, posto sopra piede scannellato appunto nel centro della composizione, e dell'alta colonna ionica sormontata da elegante tripode che ergesi tra Pelope e Mirtilo. Anche alcuni fiori veggonsi sparsi sul suolo, i quali, posti a confronto colle parole di Filostrato I 17: *ἡ γῆ νῦν ἄνθη φέρει παρὰ τοῖς σήμασιν* (*τῶν μνηστήρων τῆς Ἱπποδαμίας*), potrebbero farci credere, che dalla colonna sia additato il sepolcro dei proci. Riflettendo però che nel più volte citato primo vaso aggiungesi al bacino lustrale ed alla colonna un'ara accesa, che deve riferirsi ad un sagrifizio fatto innanzi a qualche sagrario; e che anche nel nostro vaso un teschio di toro fregiato delle sagre bende, il quale ve-

desi appeso alla colonna, richiama egualmente un sagrifizio, non credo dovermi scostare dalla spiegazione allora proposta, che quì sia accennata la vicinanza di qualche tempio. — Non voglio tacere, che nel Bullettino Pelope vien detto assiso sulle sponde d'una fonte, e che infatti alcune strisce sulla roccia, distinte di color bianco nell'originale, possono esser prese per un'indicazione di goccie d'acqua. Nei racconti peraltro del mito non mi è riuscito finora di trovar un punto che a tale particolarità possa riferirsi con qualche probabilità; onde basti di averla quì notata brevemente.

Ho chiamato apparato scenico del quadro gli oggetti testè descritti, per distinguerli da un'indicazione mitologica della località, nella quale avvenne l'azione. Giacchè per tale prendo quella figura del rango superiore che dalle altre è divisa per mezzo dell'alta colonna, e che assisa sopra una specie di cista fregiata di ornati alla greca guarda giù verso il centro dell'azione. Il suo vestire è semplice; porta il chitone coll'imation graziosamente sovrapposto; i capelli sono ordinati in guisa di quelli di Ippodamia, se non che si aggiunge una corona radiata o come di foglie aguzze. Si penserebbe forse a Venere, se questa dea non si riconoscesse con certezza dalla parte opposta del quadro. Se dunque spiego questa figura per la personificazione della località, chiamandola Ninfa, sia di Olimpia, Pisa oppure di Arcadia, mi appoggio non tanto sulla sua apparenza, quanto sull'analogia di diversi altri monumenti. Cito in primo luogo il rinomato vaso dall'Archemoro, ove nell'ordine superiore vedesi accanto a Giove assisa una donna insignita col nome di NEMEA [Baumeister, Dkm. I 114 Abb. 120]. La medesima fu riconosciuta da me e da altri anche in quel vaso dall'Archemoro che ora trovasi in possesso del sig. march. Campana (Bull. Nap. ann. II tav. V) [Overbeck, Bildw. des theb.-tr. Sagenkreises Taf. 4, 3]. La presenza della Ninfa locale appunto nelle rappresentanze di questo mito è per noi di particolar valore. La morte di Archemoro era la cagione dell'istituzione dei ludi di Nemea. Eppure la gara tra Pelope ed Enomao ha stretta relazione coi ludi di Olimpia. Pelope conferì ad essi nuovo splendore (Paus. V 8, 1); Ippodamia li ampliò aggiungendo la corsa delle vergini sotto il nome di Heraea (Paus. V 16, 3); e per toglierci ogni dubbio, un monumento benchè di un'epoca posteriore, cioè un sarcofago vaticano (Millin G. M. II p. 133, Nr. 621), rappresenta la corsa di Pelope ed Enomao appunto come corsa circense, alla quale è presente la Ninfa del circo distinta dalla meta, mentre in due altri sarcofagi, l'une di Parigi (Clarac pl. 210), l'altro quasi affatto identico di Villa Albani, vedesi più generalmente indicata una semplice Ninfa locale. Finalmente anche nel quadro descritto da Filostrato (I 17) alla caduta di Enomao è presente l'Arcadia come patria di esso, essendochè gran parte della Pisatide e Triphylia fu volgarmente creduta appartenere all'Arcadia stessa (Strabo p. 357). Così non esiteremo di riconoscere anche nella donna del nostro vaso la personificazione del luogo, ove si prepara la fatale gara di Pelope ed Enomao.

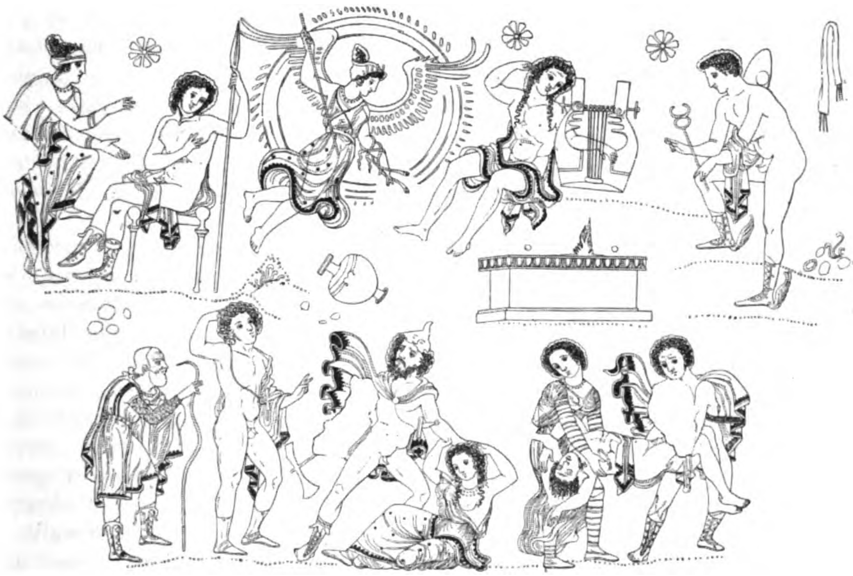
Un rapporto più ideale coll'azione avrà quel gruppo del rango superiore, che vedesi dall'altra parte della colonna. Non è difficile di riconoscere in esso quella triade di Venere, Amore e Pan, che ricorre tante volte nei vasi della Magna Grecia. Venere nell'insieme corrisponde quasi affatto alla Ninfa locale. Assisa sopra sedia bassa senza spalliera tende anch'essa lo sguardo verso il centro dell'azione, appoggiandosi sul braccio

sinistro; e non vi è differenza se non che prende colla destra il lembo del velo, il quale dal capo le discende sulle spalle. Amore, accanto a lei ed appunto nel centro dell' ordine superiore, ci si mostra non nell' età di fanciullo, ma di tenero e delicato giovanetto, con grandi ali distese. Ben si addice a lui l' acconciatura della testa tutta femminea ed identica colla madre; ed anche le fine scarpe formano un indizio di tale carattere. Al cordoncino che gli traversa il petto, pare che in guisa di piccole bullae siano appesi alcuni amuleti. Così assiso sulla sua clamide, mentre porge colla destra alla sua madre una corona di mirto, tiene fisso lo sguardo nella medesima direzione, che abbiamo osservato nelle due donne di questo superiore ordine, e che scorgiamo anche nell' ultima figura, che dall' altra parte di Venere chiude la composizione, figura da noi chiamata Pan. E sebbene i piedi non siano caprini, giusta l' indizio di cornetti sulla fronte e della coda caprina, deve appartener almeno a quella classe di esseri che in se congiungono la natura di uomo ed animale. La sua posizione è quella spesse volte usata per rappresentar Mercurio in atto di ricevere o di portar messaggi, come vediamo sul rovescio di questo stesso vaso. Avendo elevato il piede sopra un rialto di terra ed appoggiando sul ginocchio la mano sinistra, nella quale tiene un ramoscello, come pare, di alloro fregiato di tenia, accompagna col gesto della destra le sue riflessioni intorno a ciò che vede prepararsi tra le figure dell' ordine inferiore.

Ma quale è il rapporto che questo gruppo ha coll' azione prinzipale? Non voglio tacere che la risposta definitiva a questa domanda non dipende soltanto dall' investigazione del nostro vaso. La riunione di queste tre divinità è frequente sopra vasi, e gli esempj che per la prima volta ha raccolti il Panofka (Musée Blacas p. 27), per le scoperte posteriori si potrebbero aumentare facilmente. Sarebbe dunque necessario, per arrivare ad una risposta certa, di sottoporre questo gruppo ad un comparativo esame in tutte le composizioni finora conosciute. Ma tale esame formerebbe l' argomento di un separato non piccolo lavoro. Lasciando dunque incerto, fino a che punto possa assicurarsi l' opinione del Panofka, che cioè abbiamo da far quì con un' antichissima triade del culto samotracio, voglio avvertire solamente, che nel più gran numero degli esempj il rapporto più ovvio del gruppo coll' azione pare esser l' erotico nel senso più generale, non indecente della parola. E così credo che anche nel nostro dipinto ci vien per mezzo di questo gruppo presentata l' azione principale sotto questo punto di vista, che cioè l' accordo tra Pelope, Ippodamia e Mirtilo vien operato sotto gli auspizj e dietro le istigazioni di Venere ed Amore. Le diligenti ricerche, istituite dal Ritschl (Ann. 1840 p. 178—181), mi possono dispensare dal ripetere quì i testi degli antichi che ne parlano. Sappiamo da essi, che non solamente l' amore di Pelope ed Ippodamia era vicendevole, ma che anche Mirtilo per esser innamorato d' Ippodamia s' indusse a tradir Enomao. È perciò che nel vaso pubblicato dal Ritschl lo vediamo ravvicinato a Venere ed Amore; e che, nel quadro descritto da Filostrato giuniore (n. 9), Amore incide l' asse del carro di Enomao. Anche nel nostro vaso dunque queste divinità dell' ordine superiore, sebbene non abbiano parte dell' azione stessa, sono presenti per mostrarsi i fautori, i promotori di essa.

Tanto per adesso sul primo dipinto del nostro vaso. Veniamo al secondo, ove non più si tratta dei preparativi di un' azione, ma del momento più

funesto nell' insania del tracio re Licurgo [Abb. 4]. Anche questa favola ultimamente fu trattata dal Roulez in questi Annali (1845, p. 111—131); ed i nostri lettori in questo dotto discorso troveranno accennato diligentemente anche i lavori anteriori (dello Zoega, Welcker ed altri) intorno a questo mito, così che possiamo dispensarci dal citarli quì nuovamente. In quanto al nostro dipinto, occorre in primo luogo precisar il momento della favola che in esso vien rappresentato. E non trovandosi nessuna figura che ci additi la vicinanza di Bacco o qualch' altra relazione bacchica, si conosce chiaramente, che non abbiamo da fare con quella parte della trilogia (per ripartir la favola all' esempio di Eschilo), la quale contiene la sconfitta di Bacco e delle Menadi per parte di Licurgo. Ma nemmeno quell' altra vi può esser riconosciuta, che dovea trattar il supplizio di Licurgo stesso. Resta la parte media, nella quale il fato si compie fino a



4. Raserei des Lykurg. Krater von Ruvo, zweite Seite. (Mon. d. Inst. V 23.)

quel punto, che il furore di Licurgo verso Bacco per vendetta di questo dio si cambia in tremendo furore contro il proprio sangue e contro la propria famiglia. E difatti nel centro dell' ordine inferiore osserviamo il barbaro re, come in truce e feroce aspetto, in rapida mossa, onde la clamide gli svolazza dietro le spalle, brandisce nella destra un' ascia ossia bipenne, per diriggere il micidiale colpo contro il collo o il petto di una donna caduta per terra, la quale invano si sforza di deviare la mano del suo persecutore, che la tien afferrata pei capelli. L' infelice dalla sua furia è acciecato in modo, che vagando col suo sguardo, non accorgesi dello sbaglio, che gli fa prendere per un tralcio di vite la propria moglie. Già è caduta un' altra vittima, il proprio figlio. Disanimato si trova tra le braccia di una donna e di un giovane, i quali occupati di portarlo via dal luogo di sì funesto avvenimento, non sembrano meno preoccupati dei

mali imminenti. Ansiosa aspettazione si manifesta anche nelle due figure che vedonsi dalla parte opposta del centro, cioè nel giovane che come stupefatto dall' orrore alza le mani, e nel canuto pedagogo, solito compagno di domestiche sciagure, il quale gravato dal peso degli anni si avvicina appoggiato sul bastone.

A questi cenni generali poco ho da aggiungere sulle particolarità delle figure ora menzionate. Giacchè credo inutile di dilungarmi intorno all' arma di Licurgo, che dai Greci βουπλήξ, dai Romani bipennis o securis vien detta. Il suo berretto pare identico con quello di pelle, che al solito nel suo travestimento porta il Trojano Dolone; e ricorre un' altra volta in rappresentanza di Licurgo sopra il vaso pubblicato dal Millin (tomb. de Canosa, tab. XIII), ove le orecchie, che restano attaccate alla pelle, concorrono ad aumentare l' orrido aspetto dell' insano re. Nelle figure dei giovani e del pedagogo non vi è niente, che quì meriti particolar attenzione. Solamente quella donna che presta ajuto al corpo del figlio di Licurgo, si scosta nel suo vestire dall' ordinario costume greco. Mostransi, cioè, oltre il chitone che cuopre il resto del corpo, le braccia e le gambe rivestite di uno stretto abito, fatto d' una stoffa strisciata a traverso. Ma nemmeno questa particolarità ci potrà recar grand' impaccio nel costume di un popolo mezzo barbaro, se ci vogliamo ricordare dei simili vestimenti nelle figure tante volte ripetute di Amazzoni, che abitarono nelle vicinanze della Tracia.

L'apparato scenico del nostro quadro è indicato nel piano intermedio tra' due ordini di figure, e consiste in un' ara bislunga ed accesa, in un' idria rovesciata ed in alcune pietre sparse qua e là per indicar un luogo sassoso e montuoso. Vi era forse rappresentato anche un flabello sotto l' altare, ma ne manca la più gran parte per una rottura del vaso, che anche in altre parti, per fortuna tutte di minor importanza, ha portato qualche danno. Per ispiegar queste indicazioni della scena, mi rivolgo al vaso pubblicato dal Roulez (Mon. dell' Inst. IV t. XVI). Ivi il centro della composizione è occupato dalla statua di una divinità, presso la quale cerca rifugiarsi la moglie di Licurgo. Non è ben chiaro, se vi dobbiamo riconoscere un' ara innanzi alla statua, o se vi sia indicata solamente la base di essa. Ma una coscia di capra o pecora, che si vede vicino per terra, ci accenna almeno, che per l'intervento del furioso re è stato interrotto un sagrifizio o qualche solennità del culto religioso. Simile, possiamo supporlo, sarà stato il caso nel nostro vaso; e vien indicato in questo modo, che il delitto di Licurgo è tanto più grande, quanto più santo è il luogo dove vien commesso.

Se ora rivolgiamo il nostro sguardo verso la parte superiore della composizione, non potrà sfuggirci che, mentre quattro delle figure si presentano in posizione tranquilla e come spettatori, una per la viva sua mossa sembra trovarsi in relazione più stretta coll' azione stessa. È dessa una donna munita di lunghe ali, che circondata da un cerchio o nimbo luminoso e raggiante ci si annunzia come un' apparizione celeste. Il suo vestito consiste in un lungo chitone, che si accorcia alquanto per il rapido movimento del volo, mentre sul petto vien contenuto da quelle due corde incrocicchiate, solite a vedersi nelle figure di Diana, delle Furie, d' Iride e d' altre donne, alle quali è comune il carattere della velocità. La testa

mostrasi fregiata di opisthosphendone e corona radiata nel medesimo modo, che abbiamo osservato in alcune delle figure nel primo dipinto di questo vaso. Nell' insieme poi il carattere e l' espressione hanno del nobile e dignitoso; nè si esiterebbe di chiamar Iride questa donna, se non si manifestasse come un essere di tutt' altra sfera per gli attributi che porta nelle mani. La sinistra è avviticchiata da serpenti, e nella destra vibra un' asta o piuttosto bastone puntuto (κέντρον), che è diretto in giù appunto contro la persona del furioso re degli Edoni. — L' intervenzione di tale figura nelle rappresentanze della favola di Licurgo non è nuova. Colla sola differenza, che i serpenti sono cambiati con una face, essa vedesi ripetuta sul vaso pubblicato da Millingen (peint. de vases, pl. I). In quello sopra citato di Millin alla corrispondente figura manca il nimbo; e sebbene sia munita di lunghe ali, non se ne serve per volare, ma corre rapidamente, onde, per esser più spedita, ha la tunica più corta. Inoltre ai serpenti che si ravvolgono intorno al braccio, si aggiungono altri intrecciati nei capelli. Priva delle ali e dei serpenti intorno al braccio è questa donna nel citato vaso pubblicato da Roulez. Finalmente nell' unica rappresentanza sculta, nel sarcofago di villa Borghese (il quale come per miracolo si è conservato intatto nell' ultima totale rovina del casino, ove trovasi posto, appena passati i propilei egizj), s' incontrano due figure, che sembrano aver divisi tra loro gli officj delle altre finora descritte. L' una vestita di lunga tunica e che tiene nella sinistra un parazonio, sembra toccar la testa di Licurgo con un bastoncino o verga, mentre l' altra, che nel suo vestire ricorda Diana, impugna nelle mani una piccola face ed un flagello. — Non è senza importanza il tenersi presenti tutte queste figure nelle diverse rappresentanze, giacchè esse formano, per così dir, una scala dall' ultima descritta del sarcofago fin a quella del nostro vaso; e se l' una isolatamente chiameremmo Furia, l' altra Iride, il confronto di tutta la serie c' insegna, che nè l' una, nè l' altra denominazione non può sussistere ma che ne dobbiamo cercar una che riunisca in se, quanto si contraddice nelle due finora proposte. Procedendo con tal metodo, io era arrivato ad una conclusione, quando mi avvidi che la mia scoperta era già preoccupata da altri. L' avea già additata il Roulez (l. c. p. 121), ma in maniera tanto timida, che non ne voleva far uso. Più decisamente ne parlò il Panofka (Bull. nap. n. 82, 1847, V S. 91), appoggiandosi sopra un vaso del Museo Santangelo con rappresentanza di Pelope ed Enomao, nel quale dietro la quadriga del primo segue Lyssa, la figura dell' Insania, vibrando l' asta contro Enomao. Riconosciamo dunque nel nostro vaso, come nelle altre rappresentanze citate di Licurgo, Lyssa, la personificazione dell' insania stessa, la medesima che da Euripide vien introdotta per operar l' insania di Ercole (cf. anche l' epigramma intorno ad una statua di Licurgo: Anth. Gr. IV p. 181 n. 297 ed. Iacobs). Essa interviene in guisa di Furia come l' istromento dell' ira divina, come la messaggiera degli iddii che punisce l' irreligione, degna compagna di Οἶστρος, il Furore, sul celebre vaso di Canosa rappresentante l' infanticidio operato da Medea. In quanto al nimbo solare, il Panofka richiama alla mente „gli effetti funesti, che produce ne' paesi caldi un solo colpo di sole, facendo girar la testa e privandoci più o meno tempo dell' uso libero della mente.“ Vi si aggiunga l' uso delle parole λύσσα, λυσσάω, che è più frequente per la rabbia canina, la quale è l' effetto del

caldo estivo. Che però Lyssa non sia un demone propriamente addetto ad Elio, come pare lo supponga il Panofka, ma più generalmente destinato eseguire le volontà divine, lo mostra tanto il mito di Licurgo, nel quale Lyssa è l' istromento della vendetta di Bacco, quanto la tragedia di Euripide, nella quale vien spedita da Giunone contro lo stesso proprio volere, giacchè dice (Herc. fur. 858):

Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι.

Siccome ho detto, le altre quattro figure dell' ordine superiore non sembrano aver parte all' azione stessa, il che non le impedisce di trovarsi con essa in qualche relazione piuttosto ideale. Per indagar però questi speciali rapporti, bisognerà rammentarsi del mito nel suo insieme, principalmente del racconto sugli avvenimenti che succedettero al delitto di Licurgo e che in somma erano questi: Licurgo dopo l' eccidio de' suoi risanò; ma in seguito il paese essèndo stato colpito dalla carestia, l' oracolo rispose, che tale castigo non cesserebbe se non per la morte di Licurgo. Gli Edoni dunque s' impossessarono di lui, lo condussero sul monte Pangèo, lo legarono, e, secondo la volontà di Bacco, ivi fu lacerato da feroci cavalli, o, secondo un' altra versione del mito, vi fu rinchiuso in un antro e poscia venerato come dio in compagnia di Bacco. Questa parte della favola era contenuta nella terza tragedia della trilogia di Eschilo, intitolata *νεανίσκοι*, i giovani, probabilmente dal coro di giovani Edoni che eseguirono la volontà dell' oracolo; ed era forse una reminiscenza di tale tragedia, che indusse il pittore del nostro vaso a mostrarci presenti al delitto di Licurgo alcuni giovani, come per dire, che da essi in seguito sarebbe stato vendicato. Ma di particolar importanza in questo racconto per la nostra pittura è la menzione dell' oracolo che consigliò la morte di Licurgo. È vero che Apollodoro (III 5, 1) ci dice soltanto queste parole: *ἔχρησεν ὁ θεός*; ma ove l' espressione è sì vaga, siamo sempre consueti di riferir quel *θεὸς* al delfico Apolline come possessore dell' oracolo più rinomato. Per tal modo non senza ragione nel nostro dipinto è presente Apolline: assiso innanzi a Lyssa il dio ci si mostra nel fior della sua gioventù; i lunghi capelli, nei quali s' intreccia una corona d' alloro, scendono fin sul petto, e le sole coscie vengono velate da una leggiera clamide. Accanto a se ha la lira, la quale, se non è propriamente il simbolo dell' oracolo, almeno è uno degli attributi più frequenti del dio di Delfo. La sua attenzione pare diretta verso Mercurio distinto dal caduceo, petaso e dalle ali ai piedi, il quale gli si è avvicinato dalla parte opposta, ed ora arrivato pare esporgli qualche messaggio nella posizione che gli è propria in tale circostanza, e che abbiamo descritta nell' analoga figura del Pan nel primo dipinto di questo vaso. Il medesimo dio si ritrova anche nel vaso di Canosa, ed è stato osservato dal Roulez (l. c. p. 122) che non vi è il dio psicopompo, come lo credette il Millin, ma che il suo ufficio è stato di accompagnar sulla faccia del luogo la dea Lyssa: spiegazione, che trova un valido sostegno nell' Iride, la quale ha le medesime funzioni nell' Ercole furioso di Euripide. In un senso un poco differente, ma analogo anche nel nostro dipinto Mercurio sarà il messaggiero divino. Licurgo, giusta Omero, non aveva co' suoi delitti eccitato lo sdegno di Bacco soltanto, ma di tutti gli iddii (Il. VI 39 seg.):

οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν
ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν.

La punizione della sua empietà dunque era necessaria secondo le leggi del fato, che anche in un monumento di epoca posteriore, nel sarcofago Borghese, si trova personificato nelle figure delle tre Parche. I decreti adunque degli iddii e del fato intorno alla sorte di Licurgo sarà probabilmente Mercurio incaricato di comunicar ad Apolline, onde presso il comando di questo dio vengano quelli adempiti per la mano degli uomini.

Restano ad esaminare le due figure di divinità, che corrispondono ad Apolline e Mercurio dall' altra parte di Lyssa. L' una è di un giovane dio, assiso sopra una sedia, ignudo meno gli stivaletti e la clamide intorno le coscie. Attributo distintivo gli è la lancia, ed è perciò che dovremo spiegarlo per Marte. L' altra è una donna vestita del cosidetto χιτὼν σχιστὸς e fregiata di armille, collana e dello stesso ornato della testa più volte osservato in questi dipinti. Secondo la sua apparenza non pare appartenere alla classe elevata degli Olimpii, ma piuttosto ad una di quelle divinità inferiori, quali tra altre sono le Ninfe. Appoggiando il piè sinistro sopra un rialto di terreno, stende ambe le mani verso Marte coll' espressione di viva commozione prodotta dagli avvenimenti che succedono nell' ordine inferiore. Il dio, avvertito in tal modo, rivolge il suo sguardo in giù, ed il gesto della sua destra non ci lascia dubbio che anch' egli è preso da stupore e compassione. — Tale viva partecipazione può aver diverse ragioni. Basterà ricordare in primo luogo che Marte era il dio di preferenza tracio, e non parrà impossibile, che esso insieme alla Ninfa del monte Pangèo, ove avea luogo il supplizio di Licurgo, quì potrebbe aver il medesimo valore che abbiamo assegnato nel primo quadro alla Ninfa locale. Ma ci vien raccontato anche che Licurgo era particolarmente dedito al culto di Marte; anzi da Nonno vien più volte chiamato Licurgo prole di Marte stesso. È dunque naturale, che anche dalla parte sua godeva della protezione di questo dio: Ἄρεα μοῦνον ἔχεν χραισμήτορα (Nonn. Dion. XXI 130). Ora sappiamo, che, al dire d' Eschilo, la favola non terminava col supplizio di Licurgo, ma che, dopo aver espiato il suo delitto, egli fu ricevuto nel numero degl' immortali e venerato come dio in compagnia di Bacco sul monte Pangèo. Non sarà dunque contrario al genio della mitologia greca, se supponiamo, che tali onori gli furono stabiliti per intercessione di Marte, suo genitore. Analogo è il racconto di Nonno, secondo il quale Giunone, munita della spada di Marte, libera Licurgo dagli inviluppi di Bacco: ὅπως ἐναρίθμιος εἴη ἀθανάτοις (XXI 155). Così, mentre dalle figure di Apolline e Mercurio sarebbe accennata la conseguenza immediata dell' azione rappresentata, la presenza di Marte e della Ninfa Pangèa servirebbe ad indicare il finale prospero scioglimento del tragico nodo. Similmente alla tragica trilogia di Eschilo faceva seguito il satirico dramma, nel quale Licurgo compariva venerato tra il bacchico tiaso.

I due dipinti da noi esaminati potrebbero, non vi è dubbio, sussistere ciascuno per se. Secondo lo stato peraltro dell' archeologico sapere siamo autorizzati di domandare, ove più di una rappresentanze trovansi riunite sul corpo di un vaso solo, se non passi tra esse qualche relazione che giustifichi la scelta dei soggetti. Non saremo forse adesso in istato di dar

in ogni caso particolare una risposta positiva. In quanto al nostro vaso ci viene a maraviglia in ajuto il racconto di un poeta, di epoca tarda sì, ma che anche altre volte si è mostrato d' importanza per la spiegazione di monumenti dell' arte, del più volte citato Nonno. Egli nel suo lungo poema che ha dedicato alle glorie di Bacco, fa precedere al racconto dello scontro che questo dio avea con Licurgo, una breve introduzione sul carattere del feroce re degli Edoni, che quì ripeterò non verbalmente tradotta, ma nei suoi tratti essenziali (XX 149 segg.): „Vi era un uomo macchiato di sangue, stirpe di Marte, simile al padre per atrocità di costumi, che traeva a morte gli innocenti stranieri contro ogni diritto, il furioso Licurgo, ed avea coronato coi loro teschj tagliati la sua porta, non altrimenti che Enomao, suo contemporaneo, il quale una volta custodiva nella casa la misera sua figlia privandola degli amori nuziali, fintantocchè arrivò il Tantalide (Pelope), attraversando l' onda marina colla quadriga di Poseidone, ed entrò nella corsa nuziale. Allora l' astuto Mirtilo effettuò la dolosa vittoria per mezzo della rota, contraffacendo d' imitatrice cera l'asse del carro. E la corsa diventò inutile: dall' ardore del sole la cera si ammollì e l' asse scagliò via la rota. Tale era Licurgo.“ Così il poeta, il quale, se avesse voluto descrivere il nostro vaso, poco avrebbe avuto a cambiare nel suo racconto. È dunque l' inumana crudeltà, vendicata alla fine in Licurgo come in Enomao, la quale forma il legame tra i due dipinti, sebbene Enomao stesso non vi sia nemmeno figurato. Ma vedendovi Pelope concertar con Mirtilo il tradimento, alla nostra mente si presenta l' immagine di quello, contro cui è diretto l' inganno; vediamo Enomao, che in tal modo riceverà il premio della sua atrocità e crudeltà. Ora l' artista ben avrebbe potuto aggiungere una rappresentanza della funesta catastrofe stessa, simile a quella citata, che fregia un vaso del Museo Santangelo, ove tra i carri di Pelope ed Enomao interviene Lyssa; e quella quasi identica pubblicata nei Mon. dell' Inst. II, tav. XXXII. L' artista però conservò invece l' istromento dell' ira e vendetta divina, la Lyssa, ma fece diriggere l' azione di essa contro un altro uomo colpevole della medesima inumanità, della medesima empietà, contro Licurgo. In tal modo, benchè le persone siano diverse, i due dipinti ci presentano lo sviluppo di un solo pensiero morale: la catastrofe, che si prepara contro Enomao, e quella che poi cade sopra Licurgo, sono l' emanazione di un solo supremo potere che senza riguardo a persone punisce gl' identici delitti nell' uno e nell' altro. Potremo perciò paragonare i nostri due dipinti con quei corici canti, i quali accompagnano lo sviluppo della tragica azione non solamente con riflessioni generali, ma coll' additar i casi analoghi, nei quali da eguale colpa derivò eguale pena. E sono particolarmente tali confronti, che debbono colpir la nostra mente, in quanto che il fato per il ripetuto e costante suo operare si mostra non soggetto al capriccio ed al caso, ma esecutore delle supreme ed invariabili leggi dell' eterna giustizia.

Quì chiudo la mia esposizione intorno al mitologico e poetico contenuto di questi due dipinti, ben sapendo, che l' esame del senso più profondo, principalmente del mito di Licurgo, potea dar occasione a più ampie discussioni. Queste però, secondo me, sono convenienti, ove si tratta del comparativo esame di una serie intera di rappresentanze mitologiche. Ove si ha da fare colla spiegazione di un nuovo monumento, la storia del mito

viene in considerazione solamente in quanto serve all' intelligenza di questo monumento stesso. All' incontro nel caso nostro non saranno fuor di proposito alcune osservazioni sul merito artistico dell' opera. Per la sua provenienza il nostro vaso entra in una classe ben determinata di monumenti, e solamente dentro i limiti di questa classe bisognerà giudicarlo. Come opera dunque della fabbrica ruvese esso si distingue per uno stile molto accurato; e sebbene manchi di quella finezza che p. e. è propria alle stoviglie nolane, dovremo nondimeno ammirare la spontaneità, l' eleganza nelle posizioni, nei movimenti, che vien aumentata, principalmente nelle figure delle donne, per il grazioso ordinamento dei panneggiamenti. Anche l' espressione delle teste, come fu osservato dal primo descrittore (Bull. 1846, p. 89), ha un non so che di sublime ed alle volte, si potrebbe dire, di patetico. Gran lode poi merita l' artista per aver saputo ordinar le sue composizioni in modo, che l' occhio dello spettatore vien, quasi senza volerlo, portato sul centro dell' azione, per tornar poi di nuovo all' esame delle bellezze particolari. Ma un' attenzione particolare mi sembra meritare la relazione che passa tra le composizioni di ambedue i dipinti. La favola di Pelope mostrasi rappresentata da un numero di figure alquanto più ristretto di quella di Licurgo. Ora abbiamo visto che secondo il poetico concetto quella formava, per così dire, l' introduzione di questa; la prima prepara la catastrofe che si compisce nella seconda. Così la ripartizione delle figure non avrà avuto luogo senza una certa intenzione: la ricchezza più grande deve attrarre l' occhio sulla rappresentanza di Licurgo come più importante per il poetico contenuto. — Resta a fare un' altra osservazione. Troveremo che nei vasi di questa classe la composizione può al solito dividersi in due metà eguali, mentre nella rappresentanza di Pelope le sole figure di Mirtilo e della Ninfa di Olimpia trovansi per mezzo della colonna separate e messe quasi in contrapposto al resto della composizione; nella rappresentanza di Licurgo il giovane col pedagogo, Marte colla Ninfa sono pure di un momento inferiore all' altra metà. Ma tale ineguaglianza vien ricompensata, se mettiamo a confronto i due dipinti tra di loro, essendochè allora ciascuna delle accennate divisioni nell' uno trova la sua corrispondenza nell' altro. Non so, se questa osservazione piuttosto materiale può estendersi anche sugli argomenti rappresentati, benchè sembri che le metà più grandi si riferiscano più strettamente all' azione stessa, mentre le minori additano piuttosto lo sviluppo, le conseguenze più rimote di essa. So bene però che le opere veramente buone dell' arte, si prestano facilmente a far tali osservazioni con qualche specie di probabilità; ma appunto per questo debbono esser proferite tanto più timidamente, se non ricevono un valido appoggio per molteplici analogie. E perciò basta.

Intorno ad alcune rappresentanze della Sfinge.*)

(1853.)

Il sig. Minervini ne' „Monumenti inediti posseduti da Raffaele Barone" tav. X [Abb. 5] ha pubblicato una pittura vasculare, nel di cui centro scorgesi

*) Bulletino dell' Instituto 1853 p. 69—75.

sopra colonna a capitello ionico la Sfinge alata. Intorno e coi sguardi rivolti ad essa veggonsi aggruppati cinque uomini in modo, che alle estremità vi sono disposti due giovani, più vicino alla Sfinge vi troviamo due uomini di un' età più avanzata, e finalmente nel centro stesso sotto la Sfinge un uomo assiso, sia per la maggior sua dignità, sia per il peso dell' età senile, distinto da tutti gli altri. Il loro vestire è semplice: portano il solito manto greco, che vien sostenuto dalla spalla e dal braccio sinistro, mentre lascia scoperta tutta la parte destra del petto; ed inoltre tutti sono muniti di lunghi bastoni. Per il concetto fondamentale della composizione sembra importante, che le figure disposte dietro la Sfinge mostrano un'aria confusa e pensierosa, mentre quelle d' avanti per le gesta delle loro mani si vedono pronte o in atto di rispondere a ciò che loro potrebbe esser stato domandato. — Tale rappresentanza il sig. Minervini ha creduto doverla riferire ad Edipo che sciolge l' enigma della Sfinge, dichiarando per tal eroe il



5. Sphinx Rätsel aufgebend. (Minervini, Monum. del Barone.)

giovane d' incontro alla medesima, mentre prende l' altro dalla parte opposta per una donna, che egli chiama Giocasta, madre e più tardi sposa di Edipo. Le figure poi degli uomini barbati vengono dichiarate per nobili Tebani, e quella assisa finalmente per il re Creonte medesimo.

Fermo nell' opinione, che per la scienza sia più utile il confessar la nostra ignoranza che di tormentar i monumenti con nomenclature poco fondate, credetti mio dovere, allorquando diedi nel nostro Bullettino (1851 p. 110) breve avviso della pubblicazione del sig. Minervini, rivocar in dubbio le denominazione proposte. Ora in un' appendice al primo volume il sig. M. cerca non solamente di sostener la sua spiegazione, ma attacca puranco il metodo da me tenuto nel combatterlo. È quest' ultima parte, che rende necessaria una difesa dal canto mio, difesa che per la sua natura non può far a meno di volgere anche essa all' offensiva.

Il sig. M. dimanda: „In quale tradizione si dice che altri e non Edipo avesse sciolto l' enigma? Io per me l' ignoro; ed il sig. Brunn avrebbe do-

vuto citarne il confronto". Lo avrei dovuto, se avessi detto ciò che mi fa dire il sig. M. Ma dopo aver negato la presenza di Edipo e di Giocasta come non conforme alla natura del monumento, ho cercato soltanto indagare, quali siano i concetti, che l' artista ci offre nella sua pittura. È poi tutt' altra questione l' indagare, in qual rapporto essi concetti siano da mettersi colle tradizioni dell' antichità sul mito della Sfinge: questione intrigata, che per la brevità del mio articolo non ho voluto toccare nemmen di volo. — Ma è appunto il diritto di esaminar un monumento secondo i concetti artistici, prima di entrare in erudite disquisizioni, che mi vuol negare il sig. M. „Noi in generale sogliamo deplorare il metodo seguito da alcuni archeologi, di spiegare cioè il monumento col monumento stesso. Una tale maniera di studiare può condurre a stranissime conclusioni, facendo stabilire delle pretese teorie artistiche, le quali non esistono che nella mente di chi le ha proposte. Queste teorie non avranno mai tanto peso nell' animo mio da farmi abbandonare quelle fondate interpretazioni, che danno la dichiarazione di quasi tutte le particolarità di un soggetto, sol perchè ne deriverebbe una infrazione alle leggi di composizione, che son da alcuni giudicate indispensabili nelle opere dell' arte antica. Questa limitazione del genio degli antichi, questa necessità di agire in un modo più che in un altro, immaginata dalla scuola archeologica, cui accennammo, sarà cagione di oscurità, non di luce nello studio dell' archeologia". Ecco dunque messa sull' arena una questione di principio, che io peraltro mi contenterò in questo luogo discutere col solo vaso in discorso, demostrando che il sig. M. non poteva arrivar ad una fondata spiegazione di esso per aver disprezzato il metodo a me rimproverato, „di spiegar cioè il monumento col monumento istesso".

Parlerò in primo luogo della pretesa Giocasta. Al sig. M. „non pare doversi dubitare che la figura estrema a destra sia femminile; giacchè la lunga tunica ed il peplo che le ricopre la testa, abbastanza lo additano". A me anzi pare impossibile; e ciò per le ragioni seguenti. La tunica è più lunga di quella degli altri uomini; ma non è abbastanza lunga per una donna, e segnatamente per una regina, per la quale si richiede un aspetto decoroso; giacchè dovrebbe scendere fino al malleolo, mentre nella nostra figura manca ad una tal lunghezza un buon mezzo palmo. A convincersi della giustezza di quest' osservazione, basta svolger un poco qualunque pubblicazione di vasi; e se mai vi si trova qualche eccezione (s' intende, che non parlo di donne in abiti succinti), vi sarà di certo una ragione particolare, che quì non può aver luogo. Che poi una tunica foggiata al modo, come è questa in parola, non disconvenga ad un uomo, lo dimostra il rovescio del vaso in discorso. In secondo luogo la spalla destra denudata insiem col petto nella persona di Giocasta, non si giustificherebbe in nessun modo. Potrei aggiungere, che anche la maniera, nella quale questa figura si è messa la tunica, ben corrisponde a quella usata da tutti gli altri uomini di questo dipinto, mentre si discosta molto da quella ordinariamente usata dalle donne. Ma più decisivo ancora è il bastone. Domando come mai possa convenire nella supposta scena il bastone a Giocasta? Il sig. M. risponderà, anzi ha risposto (p. 47), che al dir di Aristofane (Ran. 1193) Edipo γραῦν ἔγημεν, αὐτὸς ὢν νέος. Ma ciò che era lecito dire all' antico comico con qualche particolar intenzione, quì in

niun modo è lecito al sig. M. Giocasta, sebben naturalmente avesse più anni del proprio figlio, non poteva essere, quando lo sposò, di età tanto decrepita, da aver bisogno dell' apoggio di un bastone, giacchè col nuovo sposo ebbe più figli. Nè gioverà il confronto di altra vasculare pittura: Mon. dell' Inst. II, t. XII; poichè, se in essa veramente è figurata Giocasta (e non Ecuba, ciò che non voglio decidere), la scena ivi rappresentata si riferirebbe ad un' epoca molto posteriore della sua vita, quando cioè si riconobbe sposa del proprio figlio. E ben si avverta, che in quel dipinto si è creduto necessario aggiungere come certo contrassegno della vecchiaja anche i capelli bianchi, mentre sul nostro vaso la pretesa Giocasta offre deciso aspetto giovanile.

Il monumento stesso dunque lo rende impossibile a dichiarar questa figura per femminile: è dessa un giovane; e questo fatto non potrà restar senz' influenza sull' interpretazione delle altre figure di questo dipinto. Sebbene il sig. M. si dichiari contrario a certi pretesi principii di estetica, non mi vorrà però negare il diritto di servirmi adesso di uno di essi che egli stesso non ha sdegnato invocare, seppure in tal occasione mostri di non averlo compreso nella vera sua natura: parlo del principio del parallelismo, che ora nel nostro vaso si trova ristabilito nella sua forma più rigorosa, mentre per la presenza di Giocasta si mostrerebbe turbato e contaminato. Tal principio sono ben lontano dal richiederlo come necessario da per ogni dove ed in ogni monumento; ma ove si trova osservato, come quì, ogni spiegazione, che voglia dirsi fondata ed assoluta, non potrà far a meno di render ragione di esso; ed è chiaro, che nessuna figura può trovar la sua spiegazione da sè sola, ma solamente in relazione tanto a quella che le corrisponde, quanto a tutte le altre che per la regolare gradazione dell' età ascendente egualmente da ambo le estremità verso al centro, si connettono strettamente come gli anelli di una catena. Ora se il sig. M. vuol chiamar Edipo quel giovane coronato, che corrisponde alla pretesa Giocasta, tutti questi concetti esposti dall' artista, quasi direi, sistematicamente non ricevono spiegazione veruna. Molto meno ancora essi si prestano a sostener la denominazione proposta di Edipo. Giacchè questo giovane ci si presenta in tutto di eguale condizione alle altre figure, mentre, come dissi nel mio primo articolo, Edipo dovrebbe occupare il posto più distinto in tutta la composizione. A scansar ogni dubbio intorno a queste parole, quì aggiungerò, che non poteva esser mia intenzione di negar il suo valore alla Sfinge: essa può considerarsi come l'oggetto, di cui si tratta quì come in altre analoghe composizioni. Ma tanto più francamente sostengo, che tra quei che sono radunati intorno ad essa, Edipo dovrebbe occupare il posto più distinto. Risponde il sig. M., che „Edipo è uno straniero che modestamente presentasi alla soluzione dell' enigma". Ma, sia modesto per quanto voglia anche nell' aspetto esterno, per quell' atto stesso del presentarsi, egli diventa di necessità protagonista; e come tale l' artista avrebbe dovuto raffigurarlo. Poco monta, se anche materialmente lo metta nel centro della composizione: basta che lo distingua per qualche contrassegno evidente da tutti gli altri che vi possano esser presenti. Per l' Edipo del nostro dipinto il sig. M. non ha da addurre altro che la corona. Ma se anch' io per lo dinanzi credetti di poterle attribuire qualche importanza, cioè „di accennar al felice esito delle disputazioni", adesso non posso più

concederle nemmen questo valore limitato; e ciò in vista di altra analoga vasculare pittura (Tischbein III, tav. 34) [Overbeck, Bildw. des theb. und troischen Heldenkreises Taf. II 2, S. 41 Nr. 42], ove si è accordata una corona puranco ad un uomo barbato di un' espressione affatto corrispondente a quella della pretesa Giocasta del nostro dipinto. Non restando dunque nessun indizio che parli in favore della denominazione di Edipo, se ne può addurre bensì uno, che vi si mostra contrario, e che il sig. M. senza volerlo me lo ha additato colle parole: „Edipo è uno straniero". Mi permetterà di aggiungere: e viaggiatore; e come tale dovrebbe esser rappresentato, come di fatti lo è in tutti i monumenti della favola di Edipo colla Sfinge, ove sulla sua attribuzione non cade dubbio, cioè armato, per potersi difendere in qualunque incontro, o leggiermente vestito, spedito ed atto a camminare (cf. Jahn, Arch. Beitr. p. 113). Il manto all' incontro, del quale il preteso Edipo è vestito, non è l'abito del viaggiatore, ma del cittadino, che lo indossa nelle civiche ingerenze.

Tanto basterà per dimostrare l'insussistenza della spiegazione di questo vaso proposta dal sig. M. — Potrei aggiungere altre osservazioni, p. e. sulla denominazione di Creonte, attribuita a torto secondo il parer mio, alla figura del vecchio assiso nel mezzo. Ma non voglio dilungarmi intorno a cose di valore secondario. Sarà all' incontro mio dovere spiegarmi un pò più accuratamente sul modo mio di guardar il monumento in discorso. E sono ben lontano di negar al sig. M. „che nella esplicazione de' monumenti figurati non può l'archeologo trascurare l' ajuto filologico de' documenti scritti". Ma possono appunto le rappresentanze della Sfinge ammaestrarci, che nell' ermeneutica archeologica prima di ogni altra cosa siano da consultarsi i monumenti stessi. Ricordo a tal risguardo la comparsa di Ercole colla Sfinge tra le altre fatiche di quest' eroe sopra bassorilievo della collezione Fejervary: Bull. 1851 p. 33, della quale finadora ne' documenti scritti non si è potuto trovar traccia, mentre esiste un' allusione a questo mito eziandio in qualche rappresentanza di pietra incisa, ove tra le altre spoglie radunate intorno all' eroe stanco e lasso scorgesi pure una Sfinge. Più volte poi fu discussa in questi ultimi tempi la questione sul valore cosmogonico della Sfinge, sul quale pure ne' testi scritti trovasi appena qualche oscuro cenno, mentre ora è messo fuor di dubbio principalmente mercè un vaso rappresentante la Sfinge dirimpetto ad Atlante; Bull. Napol. IV, tav. 5. Ora se tra i monumenti ne troviamo alcuni altri che non si spiegano per i fatti conosciuti del mito tebano, non verremo a conchiudere, che anche qualche altra tradizione dell' antichità sulla Sfinge ci sia restata sconosciuta? Ed in fatti sembra esistere una classe intiera, che non cade sotto le categorie quì sopra notate. Mi fo a citar per adesso soltanto gli esempj più cospicui, tra' quali sarebbe:

1. Il vaso che forma l'oggetto di questa discussione.

2. Un vaso descritto nel Bull. 1844 p. 132; sul quale „è dipinta una colonna sormontata da Sfinge, dietro la quale si vede in piedi un uomo involto nel manto, e di faccia al mostro siedono cinque figure, l'una dietro l'altra, tutte quante in aria di grande attenzione".

3. Un vaso della raccolta del rè di Baviera, descritto negli Annali 1837, 2 p. 215 [Jahn, Vasensammlung König Ludwigs Nr. 352. Overbeck, Heroengalerie S. 31 Nr. 33]. Vedesi da un lato „sopra colonna la Sfinge

accovacchiata e rivolta in dietro, fiancheggiata da due giovani ammantati che stanno appoggiati sopra i nodosi loro bastoni. Poco diversa se ne mostra la pittura del lato opposto. La Sfinge è distinta da una corona e ha lo sguardo dritto. L' uno dei due giovani se ne scosta a man destra, rivolgendosi in dietro per guardarla; l'altro suo compagno fa tale gesto come se volesse battere le mani".

Questi tre vasi hanno di comune, che non vi si trova nessun indizio certo della presenza di Edipo. Se dunque volessimo riconoscer per forza una scena della favola strettamente tebana, potrebbe in essi soltanto esser rappresentata una scena anteriore alla sua venuta. Ma a tale spiegazione parmi contradica il carattere affatto pacifico, che regna in tutte queste composizioni, mentre si dovrebbe aver almeno qualche indizio della disperazione, della morte, che la Sfinge porta tra gli abitatori di Tebe. Aggiungo:

4. La notizia di un vaso, del quale si trova un disegno presso il sig. dott. Braun. Sopra esso da un lato vediamo la Sfinge sopra bassa colonna, dall' altro non già un uomo, ma una donna, che si rivolge, verso la Sfinge con un gesto parlante. Quì dunque il solito mito tebano resta escluso affatto. Ma ora bisognerà domandare, a quali altre idee o fatti quì si riferisce la Sfinge? Il sig. Minervini citando in altra occasione (Bull. nap. IV p. 122) un cammeo (Tassie 2960), in cui scorgesi Appolline sedente sul tripode e presso ai piedi di lui una Sfinge, crede spiegar la presenza di questa col passo di Clemente Alessandrino (Strom. V p. 231): *αἱ προφητεῖαι καὶ οἱ χρησμοὶ λέγονται δι' αἰνιγμάτων.* Ed all' oscurità degli oracoli, secondo il medesimo dotto, potrebbe riferirsi pure la riunione della Sibilla e della Sfinge sopra medaglie di Gergis della Troade. In senso analogo il sig. cav. Welcker (Alt. Denkm. II 82), per spiegar la Sfinge sopra medaglie di Arados, richiama in confronto gli agoni di enigmata celebrati in quest' isola. Il significato della Sfinge ne' citati casi dunque non è a cercarsi ne' fatti mitologici, ma piuttosto nei rapporti simbolici; e sotto tali rapporti mi pare sia da considerarsi la Sfinge anche nelle rappresentanze de' quattro vasi. Non è quì il luogo, e forse non è nemmen venuto ancora il tempo di precisar questi rapporti. Ma questo non può impedirci di riconoscerli in genere già adesso e di raccomandarli all' attenzione de' dotti onde portarvi sopra studj ulteriori, per i quali dovranno sottomettersi a nuovo esame anche altre rappresentanze della Sfinge, p. e. quel vaso presso Tischbein III 34, che già sopra dissi esser molto analogo a quello pubblicato dal sig. Minervini.

Non so se questi cenni basteranno a far cambiar di opinione il sig. M. Ma per convincerlo di più, non sarà fuor di proposito additargli ancor un' analogia suggeritami dal sig. dott. E. Braun, mercè la quale il mio modo d' interpretare riceve un forte sostegno. Quando fu scoperto il monumento cosidetto delle Arpie di Xanthos, era ben naturale che il primo pensiero degl' interpreti si rivolgesse al famigerato mito delle figlie di Pandareo. Ma un esame più accurato fece tosto abbandonare quest' idea, se non a tutti, almeno ai più prudenti, giacchè nella rappresentanza di quel monumento mancava tutto ciò che il detto mito ha di più caratteristico. All' incontro tutto portava a considerarla sotto un rapporto piuttosto generico: e tale opinione si confermò per un' altro monumento pure

di provvenienza licia, sul quale ai due lati di una colonna sormontata da un' Arpia vedonsi assise due figure con bastoni (Ann. dell' Inst. XVI p. 150). Ora nessuno potrà negarmi la stretta analogia che sussiste tra questa rappresentanza e quelle sopra citate della Sfinge. Non sarebbe da meravigliare, se il posto di questa o dell' Arpie si trovasse una volta occupato dalle Sirene: esseri, che non solamente per l'apparenza esterna, ma per l' intima loro natura già da altri furono messi a confronto delle Arpie. In questo modo guadagniamo una base più larga per le nostre investigazioni, giacchè è chiaro, che in tutte queste rappresentanze, prescindendo da fatti particolari mitologici, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione in primo luogo all' interna analogia cui accennammo tra tutti questi esseri. Mi contento dell' aver quì precisato il problema, lasciando ad altri di scioglierlo o di svilupparlo più ampiamente.

Ratto di donna.*)

(1857.)

Trai vantaggi recati alla scienza dalla copiosità delle scoperte di vasi dipinti avvenute nella prima metà del nostro secolo, non è il più piccolo quello dell' essersi potuto stabilire sempre di più un metodo veramente scientifico della loro interpretazione. Abbiamo cioè potuto conoscere che questi monumenti parlano, per così dire, un linguaggio loro proprio, soggetto a certe leggi non meno di quello usato dagli scrittori; onde ogni tentativo d' interpretazione, sia pur ingegnosissimo in apparenza, dovrà esser rigettato sempre ove non si trova in armonia con questo linguaggio stesso. Ne consegue che, ove non si tratta di soggetti già conosciuti per esser ripetuti più volte, sempre faremo meglio di esaminar in primo luogo i concetti poetico-artistici, quali possono conoscersi, anche senza pensar ad un fatto particolare, per il carattere dell' azione e delle stesse figure rappresentate. Così resterà assicurato almeno un fondamento, che potrà servire per ogni ulteriore ricerca, sia pure che riuscisse a mal effetto un primo tentativo di applicar denominazioni particolari ad un soggetto conosciuto in genere.

Con tal metodo adunque ci facciamo a considerare il dipinto inciso sulla tav. XII de' nostri Monumenti [Abb. 6], che eseguito a figure gialle fregia le spalle di un' idria del Museo Campana. Nessuna delle figure porta de' contrassegni, che per se possano bastare per riconoscere in essa una certa persona mitologica; e nondimeno l' insieme di tutta l' azione è talmente chiaro che sul significato generale non può cader nessun dubbio. È un ratto di donna intrapreso non con intenzione ostile, ma per passione amorosa. Il rapitore è un giovane nel fiore dell' età, la testa cinta di corona d' indistinta pianta; munito della clamide e del petaso, che pendono dalle spalle, e con calzari a' piedi formati da lunghe strisce o fasce, egli per sola armatura nella sua impresa porta un' asta, che in questo momento

*) Annali dell' Instituto XXIX, 1857, p. 341—347. Monumenti dell' Instituto VI, tav. 12.

però riposa orizzontalmente nella sua sinistra, mentre procedendo a veloci passi protende la destra per afferrar una donna fuggente innanzi a lui. Neppur essa offre nulla di particolare nel suo apparire: è vestita di lungo chitone, che ripiegato di sopra ricade fin sulla metà del corpo; i capelli sono raccolti in una specie di *kekryphalos*. Rivolgendo la testa verso il suo persecutore pare accorgersi dell' esser venuto il momento, nel quale dovrà arrendersi alla sua volontà. Ed è questo momento stesso che sembra venga aspettato dall' auriga, il quale, mentre rivolge lo sguardo verso questo gruppo, ritiene con ambedue le mani i quattro suoi destrieri, per esser pronto a ricevere sul carro la preda desiata del suo padrone. La veste lunga è l' abito solito degli aurighi, e mentre in dipinti vasculari arcaici spesse volte vediamo difesa la schiena d' uno scudo di particolar



6. Frauenraub. Rotfigurige Hydria. Jetzt Petersburg, Ermitage. (Mon. d. Inst. VI 12.)

forma, in quelli di stile più recente ricorre piuttosto quella specie di corpetto posto sopra la sottoveste, del quale pur il nostro vaso offre un esempio (cf. p. e. il celebre vaso di Midia [Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I, Taf. 8. 9], e quell' altro del ratto di Tetide: Overbeck, Gal. er. VIII 1). Vedesi inoltre munito del bastone in uso per istigar i cavalli (κέντρον) e del parazonio, ed ha cinta la fronte di corona. Se tale attributo nella figura dell' auriga come in quella del giovane eroe abbia da spiegarsi col rapporto nuziale di tutta la scena, non oso affermarlo positivamente. Sembrerà così, se confrontiamo il vaso di Midia, sul quale nel ratto delle Leucippidi tanto Castore e Polluce, quanto l'auriga Crisippo portano delle corone al cinto. Ma sul nostro vaso il medesimo attributo è dato alla figura che corre incontro ai cavalli, e che ben lontana d' ap-

partener al partito de' rapitori rappresenta piuttosto il padre disperato della donzella perseguitata. È questa una di quelle figure che possono chiamarsi tipiche in tali rappresentanze: benchè accorrendo come per prestar aiuto, non è munito di nessun' arma necessaria ad una difesa efficace; ma l' artista quì come sempre si è attenuto al carattere di re; egli ci mostra un uomo di età provetta, vestito di semplice manto, ma distinto come re dallo scettro che porta nella sinistra. Non meno tipiche sono le figure delle due donne, che dietro il re, ma in direzione opposta corrono fuggendo con gesti di spavento: sono sorelle o compagne della rapita, quali altre volte intervengono per anunciar al re la disgrazia che sta per avvenire, mentre quì anche dopo l' intervenzione di esso proseguono la loro fuga. — Resta una figura sola all' altra estremità del quadro, un altro re, vestito di largo manto e munito di scettro, che sta guardando con tutta tranquillità il gruppo delle due figure principali che muovono verso di lui. Non potrà dunque appartenere alla famiglia della donna, ma sarà presente come per augurar un felice esito all' impresa del giovane, sia egli il padre di lui, oppure qualche parente.

Fin quì tutto mi pare chiaro, nè credo aver bisogno di appoggiar la spiegazione del soggetto in genere per le moltiplici analogie di simili ratti, frequentissimi specialmente ne' dipinti vasculari. All' incontro mi pare difficilissimo di assegnar alle figure rappresentate de' nomi mitologici certi e tali, che sulla loro attribuzione non possa cader nessun dubbio. Procedendo per la via negativa, potremo dir che in primo luogo restano excluse tutte le favole, nelle quali il persecutore è un dio, non potendo convenir la figura del giovane sul nostro vaso nè a Giove, nè ad Apolline, Mercurio o qualsiasi altro dio. Lo stesso vale de' demoni, quali p. e. sono Borea o Zefiro. Così venendo al ciclo degli eroi ci ricorderemo presto del ratto delle Leucippidi: ma essendo questo un ratto commesso da due fratelli in due sorelle, abbandoneremo presto pur questa idea. Non meno celebre è la favola di Peleo e Tetide, ed era un tempo, nel quale non mancava chi avrebbe senza fallo riconosciuto sul nostro vaso, come sopra tanti altri, „l' amante di Tetide". Ora però non vi penseremo, non trovando nessuno de' contrassegni caratteristici delle rappresentanze certe di questo mito, come il gruppo di Peleo lottante, qualche indizio delle trasformazioni di Tetide, la presenza di qualche deità o demone marino o almeno di qualche attributo relativo all' elemento dell' acqua, oppure la presenza di Chirone ec.

Se dopo tali restrizioni sarà tempo di cercar qualche indizio che possa condurre ad un' attribuzione positiva, gioverà richiamar alla nostra memoria l' autorità decisiva, che sopra grandissima parte de' vasi dipinti ha esercitato la poesia e la mitologia dell' Attica. Così si mostrerà almeno di qualche importanza il confronto di un altro dipinto vasculare, sia pure che questo stesso in molti riguardi abbia bisogno di nuovi lumi invece di darli. È desso il dipinto d' un' anfora vulcente del museo di Monaco (n. 410 del catalogo di Jahn, pubblicato dal Gerhard, *Auserl. Vas.* III, t. 168 [Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I, Taf. 33]). Vi è rappresentato Teseo (ΘESEVS) asportando tralle sue braccia una donna, alla quale un' altra cerca invano di prestar aiuto. Sebbene accanto alla prima si legga il nome di Corone (KOPONE), alla seconda quello di Elena (HEʟENE), non-

dimeno pare la più probabile quell' opinione, che vi ravvisa non il ratto d' una Corone affatto sconosciuta, ma quello famigerato di Elena, non essendo senza esempio una simile trasposizione di nomi sopra vasi. A questo gruppo fa seguito Piritoo (ΠΕΡΙΘΟVΣ) che armato di asta e parazonio rivolge lo sguardo indietro, come chi sta in guardia contro un' improvvisa persecuzione. Debbo avvertir peraltro, che questo concetto, di farsi rivolger indietro l' ultima figura di un dipinto vasculare, dagli artisti alle volte si è impiegato per indicarci, che la composizione non è chiusa assolutamente, ma che sta in stretta relazione col dipinto del rovescio, in modo da formar con esso un solo insieme, se non materialmente, almeno per l'idea. Che questa sia stata l' intenzione dell' artista anche nel caso nostro, vien confermato dalla natura del rovescio eziandio, che rappresenta due donne correnti in grande agitazione e dietro ad esse un uomo barbato ammantato e munito di bastone, facendo colla destra un gesto di sorpresa o d' acclamazione. So bene, che dal ch. editore questo gruppo è stato riferito ad un' altra avventura amorosa di Teseo, per la ragione che alla seconda delle due donne è aggiunto il nome di Antiope (ΑΝΤΙΟΠΕΙΑ), mentre l' iscrizione innanzi alla prima: ΕΙΔΟΝ ΘΕΜΕΝ (spiegata per: *εἶδον Θησέα*) vien supposta dover indicare, che le due donne s' accorgano d' esser perseguitate da Teseo; l' ultima figura poi vien spiegata per Egeo, salutando Teseo coll' acclamazione: *χαῖρε Θησεύς* (+ΑΙΡΕΤΘΕSΕVΣ). Ma comunque siasi di queste iscrizioni certamente non di chiara intelligenza, esse non potranno impedirci di considerar il dipinto secondo le leggi dell' arte di questi dipinti stessi. E considerate sotto questo aspetto le tre figure del rovescio non potranno mai formar una composizione per se; giacchè manca un centro dell' azione, ed il movimento delle due donne indica chiaramente esser da cercar un tal centro soltanto nella composizione più ampia, della quale esse formano parte; e così anche il nome di Teseo ripetuto nell' acclamazione del vecchio serve a confermarci piuttosto nell' opinione che il rovescio sia da congiungere colla faccia anteriore.

Ritornando ora sul dipinto della nostra idria, nessuno potrà negare la stretta analogia di tutti i concetti poetici espressi in esso con quelli del vaso di Monaco. Giacchè per l' idea la differenza di pochi momenti nell' azione del ratto stesso è affatto insignificante. A Piritoo corrisponde l' auriga intento con ogni cura a facilitar la fuga; in luogo della donna che cerca di levar la preda a Teseo, troviamo il re o padre della donna perseguitata accorrente con simile intenzione. Il vecchio che saluta Teseo, trova il suo confronto nell' altro re, che aspetta l' esito dell' azione; e se il valore delle iscrizioni aggiunte alle due donne sul vaso di Monaco resta ancor a determinare più particolarmente, le loro figure stesse non lasciano a desiderar niente per metterle a confronto con quelle della nostra idria.

Tali analogie forse potrebbero bastare per farci riconoscere anche nel dipinto della nostra idria il ratto di Elena. Ma nondimeno non voglio insistere su questa denominazione, e ciò per due ragioni. La prima si è, che il vaso di Monaco, e principalmente le sue iscrizioni, per il momento almeno non si prestano ad una spiegazione talmente assicurata, che questa possa offrir un fondamento abbastanza sodo per nuove conghietture. La seconda sta nella natura del nostro dipinto stesso, nel quale, se non m' inganno, predominano i concetti artistici sopra le idee mitologiche. Già ho

accennato, che manca nelle singole figure una caratteristica individuale o se vogliamo dir personale, che permetta di distinguere senz' altro certe mitologiche persone. Ma di più tutta la composizione è ordinata in modo, che il centro non vien occupato dal gruppo più importante del rapitore e della donna perseguitata, ma che vi trionfa assolutamente la quadriga. Se dunque è chiaro che all' artista stava di preferenza a cuore di piacer all' occhio, non sarebbe certamente impossibile che si fosse contentato di riprodurre nel resto de' concetti generalmente conosciuti senza nemmeno pensar a rappresentar un fatto particolare della mitologia eroica. In ogni modo sarà meglio di contentarci pel momento colla denominazione generica di „ratto di donna", lasciando al tempo, di confermar o di rigettar quella più speciale da noi accennata.

Non voglio lasciar inavvertito che sotto al piede del nostro vaso si trova scritta con lettere leggermente graffite la seguente iscrizione:

ΥΔΤΡΙΔΡΑΧ Γ(Ι)Ι ΑΙ

Simili iscrizioni sono state raccolte dal Jahn (*Ber. d. sächs. Ges.* 1854, p. 37), ed è molto probabile la conghiettura che per mezzo di esse i vasellai si sieno notate le ordinazioni ricevute di tanti vasi d' una certa forma ad un certo prezzo. La nostra offre una certa novità per la parola abbreviata di ΔΡΑΧ($\mu\eta$), mentre gli esempi fin ad ora conosciuti notano i prezzi soltanto con sigle e segni numerici.

Ira di Achille.*)

(1858.)

Non vi è fatto della mitologia eroica, che abbia acquistato tanta fama nella poesia greca, quanta l' ira di Achille. Il sommo de' poeti la scelse per argomento della più nobile delle sue poesie, e tutta la svariatissima ricchezza delle scene dell' Iliade ci si presenta come la conseguenza di quest' ira sola. Ma fecondissimo per la poesia un tal argomento può sembrar meno adattato all' arte figurativa, la quale presentando ai nostri occhi un fatto o un' azione, pei suoi mezzi si trova limitatissima nell' accennarne le conseguenze. Così dando uno sguardo ai monumenti illustranti la favola di Achille, per quanto è compresa nell' Iliade, troveremo, che per numero ed importanza prevalgono quelli spettanti all' ultima parte, dalla morte di Patroclo cioè fino ai suoi funerali ed al riscatto del corpo di Ettore: in somma alla catastrofe, mentre la cagione originaria di essa sembrava non tanto trascurata dagli artisti quanto evitata. Sarà dunque di non lieve interesse il poter dimostrare non solamente, che non mancarono degli artisti, i quali seppero mettere a profitto il concetto omerico dell' ira del Pelide, ma pure che questo concetto stesso dall' arte è stato sviluppato fino al punto da prender tipiche forme. Dobbiamo questa convinzione alle ricchezze del Museo Campana, nel quale si trovano riuniti tre vasi, tutti di primo ordine e tutti raffiguranti nelle loro pitture l' ira di

*) Annali dell' Instituto XXX, 1858, p. 352—383; tav. d' agg. P e Q. Monumenti dell' Instituto VI, tav. 19—21.

Achille in una maniera più cospicua di quanto finora ci era dato ad osservare sopra monumenti d' arte.

Principierò il mio discorso dal vaso della forma detta ordinariamente *kotyle* (Jahn, *Münch. Vas.* Taf. I n. 10), le cui figure trovansi incise nella grandezza dell' originale sulla tav. XIX de' nostri Monumenti [Abb. 7].



7. Skyphos des Hieron. Ehemals Museo Campana, jetzt Paris, Louvre. (Mon. d. Inst. VI 19.)

Rotto in tempi antichi già allora fu creduto degno di un curato ristauro; e può considerarsi questo ristauro come una prima pruova del suo valore. In secondo luogo esso si raccomanda per il nome dell' artista segnato a lettere graffite sopra uno de' manichi: HIEPONEΠOIEΣEN, nome già conosciuto per una serie di scelti vasi, ma tutti della forma di tazza, così che il nostro ha il merito di farci conoscere per la prima volta lo stile

usato da questo artista in figure di proporzioni più grandi, nelle quali certamente la diligenza non è diminuita; anzi per finitezza in ogni riguardo il nostro merita il primo posto tra tutti i vasi del medesimo artista. Manifestasi questa diligenza ancor nell' apporre i nomi a tutte le figure meno una, che rendono chiaro il soggetto rappresentato. E mentre così non abbiamo bisogno di trattenerci per preparar la base della notra spiegazione, ci resta tanto più agio per internarci nel concetto poetico, che l' artista per queste figure ha voluto spiegare innanzi ai nostri occhi.

Sono due momenti della poesia omerica, ai quali a tal uopo dobbiamo ricorrere, e che trovansi descritti nel primo, e nel nono libro dell' Iliade. Dopo le dispute insorte tra Achille ed Agamennone il consiglio de' re si scioglie: Achille irato ritorna alla sua tenda, Agamennone, dopo aver fatto preparar il bastimento per rimandar Criseide al suo padre, dà ordine ai suoi araldi Taltibio ed Euribate, di domandar per se stesso la bella Briseide ad Achille; e questo per mezzo di Patroclo consegna la donzella, che a mala voglia lo segue. Ma piangendo poi in luogo isolato sul lido del mare il Pelide invoca l' aiuto della madre, dalla quale Giove stesso vien impegnato a rivendicar l' onore dell' ingiuriato figlio. Tale vendetta vien portata ad effetto pe' fatti, che vengono raccontati ne' libri seguenti: mentre, quando Achille prese parte alla guerra, i Troiani appena osarono uscire dalla città, ora gli Achei da Ettore vengono assediati nel proprio loro campo. In tale momento pericoloso Agamennone dietro le ammonizioni di Nestore riconosce il torto commesso verso Achille, si dichiara pronto ad espiarlo promettendo ricchissimi doni ad Achille, se volesse tornar alla difesa degli Achei. Con quest' annunzio gli viene spedita un' ambasciata composta oltre agli araldi Odio et Euribate da Ulisse, Aiace e Fenice. Trovano l' eroe suonando la lira, per calmar il rammarico del suo cuore, in compagnia di Patroclo. Invitati al convito prende la parola in primo luogo Ulisse, poi il vecchio Fenice, finalmente Aiace; ma a nessuno di loro riesce di raddolcire la passione dell' offeso eroe, che più tardi solamente per la morte del più intimo amico Patroclo viene spinto alla vendetta. Ritornano gli ambasciatori al consiglio di Agamennone, e Fenice soltanto resta nella tenda di Achille. — Così Omero.

Ora tornando al nostro vaso, senza difficoltà si riconosce l' azione rappresentata ne' due dipinti: Briseide vien menata via, mentre Achille sta immerso in profonda tristezza. Ma più che si osservano queste composizioni dettagliatamente, più si scorgono delle differenze nelle specialità; le quali dimostrano chiaramente, come l' artista attenendosi bensì ai concetti generali di Omero, li abbia sviluppati in un modo tutto suo, formandone una poesia in molti riguardi affatto nuova e tale, quale meglio si addiceva alle leggi della pittura. Agamennone nella poesia omerica da supremo re si contenta di dar gli ordini, che al comando suo vengono eseguiti da' suoi araldi. In un' opera d' arte, nella quale non si sente la parola del re, l' effetto certamente non può esser lo stesso, ove ad essi venga affidata l' esecuzione, senza che il re stesso abbia parte all' azione. È perciò, che l' artista ricordandosi delle parole omeriche, colle quali Agamennone litigando con Achille afferma di voler venir egli stesso alla tenda di lui, per levargli Briseide di propria mano (Il. I 184—185), ha introdotto nella rappresentanza il re (AΛαME≶MOν), che rivolgendo lo sguardo a Briseide la

porta con se tenendola afferrata alla mano nel modo solenne indicato per la formola omerica: χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ. Armato di torace, spada ed asta, per segno distintivo della dignità reale ha il capo cinto dal diadema. La donzella, decentemente velata e con verginal pudore alzando un lembo del velo, pare seguirlo contro la propria volontà. Viene appresso Taltibio (ΘΑΛΘΥΒΙΟΣ), come araldo distinto dal caduceo e dall' abito rassomigliante tutto a quello di Mercurio, se non che, trovandosi in un campo di guerrieri, è munito inoltre della spada. Raffigurato quì senza il suo compagno Euribate, nemmeno la presenza di lui solo è indispensabile per l' azione propria, e può sembrar introdotto nel seguito di Agamennone soltanto per far comparir questo nella sua dignità reale. Ma nondimeno non cessa di meritar il suo posto per la parte che prende al poetico sviluppo dell' azione. Alzando la destra con gesto di ansiosa sorpresa egli ci fa ripensare non solamente alla scena omerica, nella quale i due araldi presentandosi ad Achille non osano di proferir una parola (Il. I 331 seg.), ma richiama alla nostra mente tutta l' inquietudine eziandio, che il fiero procedere d' Agamennone recò ai principi degli Achei: inquietudine, per la quale anche nella poesia omerica si manifesta tutto il peso del tragico conflitto, sul quale è basata l' Iliade. Così l' artista già per queste tre figure ci si mostra da vero poeta, facendoci vedere come anche i mezzi semplicissimi dell' arte sua bastano a risvegliare nella fantasia dello spettatore l' idea delle conseguenze, che non possono mancar al fatto rappresentato.

Tralascio per adesso di parlar della quarta figura di questo lato, di Diomede cioè, per esaminar prima la composizione che adorna l' altra parte del vaso. In essa tutti gli sguardi si rivolgono sopra una figura rappresentata sotto sembianze molto delicate, quali anche altrove a cagione dell' età sua molto giovanile vengono date ad Achille, che dovremmo perciò riconoscere quì anche senza l' ajuto dell' iscrizione a metà conservata: ... ΛΛΕΥΣ. Le sue armi riposano: la spada ed un pileo sono appesi sopra di lui, e l' eroe stesso, assiso sopra sedia plicatile (δίφρος ὀκλαδίας) vi sta tutto involto nel suo manto, quasi immobile e mostrando l' animo afflitto e dolente. Dirimpetto gli sta Ulisse (ΟΛΥΤΤΕΥΣ): vestito di tunica, spada e stivali, col petaso appeso dietro le spalle e colla spada al fianco, egli inchinandosi alquanto in avanti si appoggia sulle due aste che tiene nella sinistra, sgravando in tal maniera interamente l' una delle gambe; ma mentre così la sua posizione sembra aver un non so che di negligenza o trascuranza, lo sguardo fiso non meno che il gesto della destra, col quale accompagna il suo discorso, fa travveder l' imbarazzo, nel quale si trova di sciogliere questa volta per la sua saviezza quasi sempre fortunata il tragico nodo che minaccia la rovina di tutti gli Achei. Aiace (ΑΙΑΣ) dietro a lui, non armato, ma involto nel manto ed appoggiato sopra bastone, assiste al discorso di Ulisse, ma, uomo di fatti, poco frutto sembra che si aspetti dalle parole. In posizione molto analoga finalmente dietro ad Achille sta il vecchio Fenice (ΦΟΙΝΙΞ); nè sarà senza ragione, che lo troviamo in questo posto; giacchè egli, che ha curato Achille sin dall' infanzia come il proprio figlio, deve mostrarsi addetto alla sua persona: occupa un posto in apparenza meno nobile degli altri, ma che lo fa comparire più famigliare col protagonista della scena. Tale stretta relazione trai due eroi dall' ar-

tista forse si è voluta additare in una maniera ancora più cospicua. Troviamo cioè dietro a Fenice e sotto al manico del vaso posta una sedia plicatile, che, quando feci incidere il disegno, credetti dover riferir ad Agamennone, supponendo esser accennata per essa l' abitazione reale, alla quale Briseide venga condotta. Ripensando peraltro ai racconti omerici, mi sembra più probabile che la sedia vi stia preparata piuttosto per Fenice siccome l' amico di Achille che resta nella tenda di lui anche dopo la partenza degli altri ambasciatori.

Ritroviamo dunque in questa composizione gli stessi tre eroi, che nel nono canto dell' Iliade vengono introdotti parlanti ad Achille, mentre i due araldi, che li accompagnarono soltanto per farli riconoscere siccome mandati per ordine del supremo re, dall' artista a buon dritto poteano esser ommessi. E così, se questa composizione si fosse trovata isolata, nessuno avrebbe esitato a ravvisarvi rappresentata la scena precisa dell' Iliade. Ma due sono le ragioni, che mi fanno pensare ad una modificazione del concetto omerico, introdotta sia da altre poesie ora perdute, sia dagli artisti. La prima ci vien fornita dal confronto di una tazza vulcente del Museo brittannico (n. 831; Gerhard, *Trinksch. u. Gef. E. F.;* Overbeck, *Gall. her. Bildw.* XVI 3), sulla quale Achille dolente nella sua tenda, mentre Briseide parte cogli araldi, vedesi circondato da due uomini barbati di un' apparenza affatto simile a quei del nostro vaso. Se in uno di essi si è voluto riconoscere Patroclo, vi si oppone che questo sopra un vaso di stile tutto libero dovrebbe esser rappresentato di aspetto giovanile; e così sembra più probabile il supporre, che l' artista abbia figurato come presenti nel momento della partenza di Briseide due de' principi achei, già allora occupati a raddolcire quell' ira tanto funesta nelle sue conseguenze. Ma mi si dirà: se pure quì l' artista ha modificato il concetto omerico, quale è la ragione per attribuir la stessa modificazione al pittore del vaso, del quale noi ci stiamo occupando? Giacchè sopra questo le quattro figure di Achille e de' tre principi stanno formando per se un bellissimo insieme che occupa tutta l' una facciata del vaso. Ma ecco che sull' altra ci si presenta ancora una figura, della quale fino ad ora abbiamo differito di parlare: la figura di Diomede (ΔΙΟΜΕΔΕϟ), che compagno in tante pericolose imprese di Ulisse gli vien ravvicinato sul nostro vaso per abito ed armatura identica. Egli, mentre uscito dalla tenda di Achille, segue coi suoi passi il re Agamennone a traverso il campo aperto indicato per un albero, volge la testa verso la parte opposta: movimento che non si spiega se non colla supposizione che Diomede, benchè soggetto alla volontà di Agamennone, non lascia di manifestar la sua apprensione riguardo ai mali che minacciano per l' ira dell' offeso figlio di Peleo. Così l' idea che già pel gesto di Taltibio vien risvegliata nella fantasia, per lo sguardo di Diomede viene sviluppata di più; e ciò che secondo la disposizione esterna è diviso in due scene, in tal modo vien riunito: le due scene vengono riassunte, come la causa e l' effetto, sotto un' idea sola, quella stessa espressa da Omero nelle prime parole dell' Iliade.

Il poeta, per ispiegar il suo tema, racconta la cagione dell' ira; quanto essa sia funesta, fa travveder bensì già nel principio, ma per renderla palese con tutta forza, deve aspettar fintanto che se ne mostrino le conseguenze ne' mali non minaccianti da lontano, ma imminenti. Soltanto allora

l' ambasciata de' più sapienti e de' più bravi raggiunge quell' effetto poetico che veramente colpisce, giacchè allora tutta la fortuna vedesi posta nell' arbitrio dell' offeso eroe. L' artista del vaso ha potuto ommettere tutti gli episodii. Nel momento della partenza di Briseide Achille resta immobile, immerso nell' ira e nella tristezza; e sin da quel momento gli altri principi, che non hanno la mente preoccupata come Agamennone, accorgendosi dell' imminente pericolo, s' occupano senza indugio ad allontanarlo, a raddolcir l' animo del Pelide, ma invano. Così mentre il poeta collo sviluppar largamente il suo tema raggiunge lo scopo suo, l' artista all' incontro, ristretto dentro lo spazio molto limitato del suo vaso, ha saputo produrre un analogo effetto, ristringendo e contraendo i concetti del poeta in due gruppi separati ed insieme congiunti tra loro nell' idea.

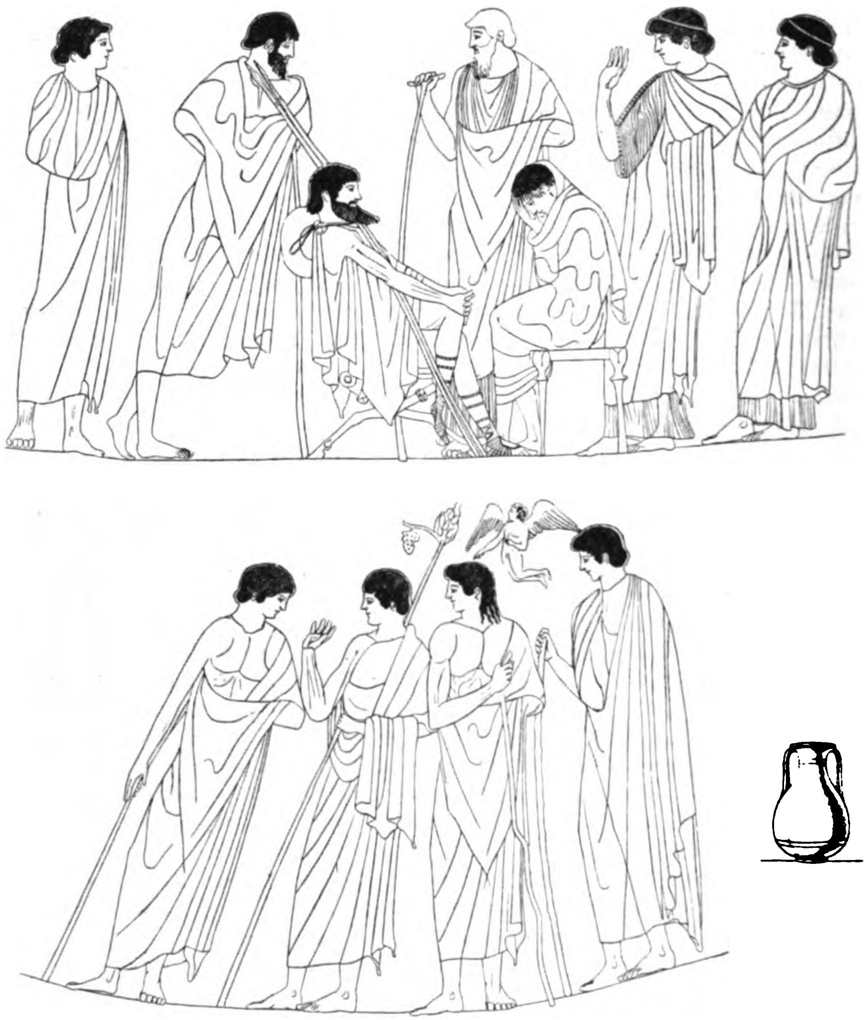
Il solo monumento che in questo riguardo ha una certa analogia col nostro vaso, è la tazza già mentovata del Museo britannico. Ma, se la figura di Achille vi mostra il medesimo aspetto di dolore e tristezza, già tra' principi che lo circondano, manca la figura più espressiva del nostro vaso, che è quella di Ulisse; e così tutto il carattere di questo gruppo vien cambiato. Lo stesso vale dell' altro, nel quale non ritroviamo Agamennone, ma soltanto i suoi araldi, e di questi l' uno senz' espressione specifica, mentre l' altro, rivolgendosi verso Briseide ed alzando il caduceo mostra un carattere tutto contrario all' ansiosità degli araldi omerici e del Taltibio sul nostro vaso. — Più ancora il merito di quest' ultimo spiccherà, ove lo mettiamo a confronto colla rinomata pittura pompeiana, nella quale Achille dà l' ordine a Patroclo di consegnar Briseide ai due araldi (Mus. borb. II 58; R. Rochette, *Mon. in.* 19) [Helbig, Wandgemälde 1309], pittura che esprime con sufficiente chiarezza il suo soggetto, ma dando luogo ad una scena alquanto teatrale, si attiene molto meno a quell' ἦθος, quell' espressione di carattere specifico, che tanto la poesia omerica quanto il pittore del nostro vaso hanno saputo far risplendere in ogni figura.

Non ci è dubbio, che questo ἦθος, sulla base del quale l' artista ha sviluppato i suoi concetti poetici, forma il principal merito della nostra pittura vasculare. Ma ciò non toglie che egli non abbia usato ogni diligenza nel raffigurar tutte le particolarità del suo quadro; anzi nella pittura etica ogni dettaglio dev' essere studiato e scelto con certa intenzione, dev' esser espressivo; e così chi studierà più accuratamente il nostro vaso, non mancherà di rintracciarvi bellezze sempre nuove sotto questo riguardo. Noterò p. e. la diversità nel vestire degli eroi: il più nobile per l' armatura ed il diadema è il re Agamennone; Aiace e Fenice quì, lontani dal romore della battaglia, hanno deposto ogni arma ed indossato pacifica veste; all' incontro come l'araldo semper deve esser pronto a portar qualunque messaggio, così Ulisse e Diomede nella poesia epica non indugiano mai, ove ci vuol l' astuzia congiunta alla forza, per portar ad effetto qualche impresa ardua o temeraria; ed è perciò che l' artista nel nostro dipinto li ha rappresentati da guerrieri leggiermente armati e spediti. Simili distinzioni si osservano nel carattere delle teste, ove p. e. quella di Aiace per l' espressione della forza ha qualche cosa di Erculeo, mentre i piccoli ricci indicati ne' capelli e nella barba di Ulisse sono confacentissimi al carattere di quest' eroe mantenuto costantemente nelle opere dell' arte più insigni. Nemmeno sarà un capriccio dell' artista, se ha dato ad Ulisse, Agamennone

e Taltibio i capelli neri, mentre nelle altre figure sono di color biondo. L' arte antica nell' adoprare tali distintivi sempre si è mostrata sistematica e tipica; ed è perciò che per diffinirli non basta un esempio solo, ma ci vogliono numerosi confronti. È dunque una semplice conghiettura, che ha bisogno di esser comprovata per ulteriori studj, se suppongo, che l' artista per il color biondo abbia voluto indicar il predominar della forza fisica, la virtù eroica, mentre il color nero accennerebbe al prevaler delle qualità intellettuali.

Ma passiamo ai due altri vasi, che si scambiano luce con quello ora esaminato; giacchè l' ira del Pelide vi si trova figurata in maniera tutto analoga, ma sempre in modo che ciascuno degli artisti si sia conservato la piena sua libertà. E mentre l' uno ha saputo dar lustro alla sua composizione coll' arricchirla di più numeroso concorso di figure, l' altro ha accresciuto pregio alla sua congiungendola ad altra splendida scena del troico ciclo. Il primo di questi vasi è della forma volgarmente detta a bocca di cannone (*pelike*), e le figure sovr' esso dipinte sono incise sulla Tav. XX ridotte di un terzo [Abb. 8]. L' interpretazione della rappresentanza principale non offre nessuna difficoltà. Achille, figurato anche quì in età molto giovanile ed a capelli biondi, sta assiso sopra una sedia tutto involto nel suo manto e dando segno d' una mestizia anche più profonda col metter la mano sulla fronte. Tra gli inviati di Agamennone primeggia Ulisse, e mentre nel modo di vestire mantiene un carattere analogo a quello datogli nel primo vaso, quì vien distinto inoltre dagli altri compagni per esser assiso sopra una sedia plicatile, dirimpetto ad Achille, formando con lui un contropposto significantissimo. Avendo cioè posto l' un ginocchio sopra l' altro e tenendolo stretto con entrambe le mani, il movimento di tutte le estremità è, per così dir, legato, come lo è pure nella figura di Achille per il manto che circonda tutto il corpo. Ma mentre questo sta tutto immerso nei sentimenti che muovono il suo interno, facendo nessun conto di ciò che si passa intorno di lui, Ulisse tiene strettamente raccolto il corpo, per aver tanto più libero l' animo: persuaso delle difficoltà che incontra, tanto più sta intento a vincerle per mezzo del suo ingegno e della sua eloquenza. Tralle altre figure il vecchio Fenice si riconosce facilmente pe' bianchi capelli, come per il posto che gli è dato accanto ad Achille; mentre l' altro eroe ammantato ed appoggiato sopra il bastone, che sta dietro ad Ulisse, coll' analogia del primo vaso dovrà esser chiamato Aiace. Nemmeno riesce difficile la spiegazione delle altre tre figure, colle quali l' artista ha ampliato la sua composizione; giacchè nello sceglierle pare che si sia attenuto strettamente alla poesia omerica. All' arrivo degli inviati Achille si trova in compagnia di Patroclo; partiti questi, egli va a riposar con Diomede, figlia di Forbante, che egli si era guadagnata a Lemnos, e Patroclo con Iphis regalatagli da Achille dopo la presa di Sciro (Il. IX 663 segg.). Nel giovane dunque posto dietro ad Aiace ravvisiamo Patroclo, nelle due donne dietro ad Achille le amate dei due eroi. Così queste cinque figure in piedi disposte regolarmente fanno bellissima corona ai due protagonisti, e la composizione ben circoscritta da ogni parte non ha bisogno di ulteriori schiarimenti. Nè un tal merito viene scemato, se dobbiamo confessare, essere stato trovato questo vaso in uno stato alquanto logoro. Nelle figure di Patroclo e delle due donne le teste e la parte su-

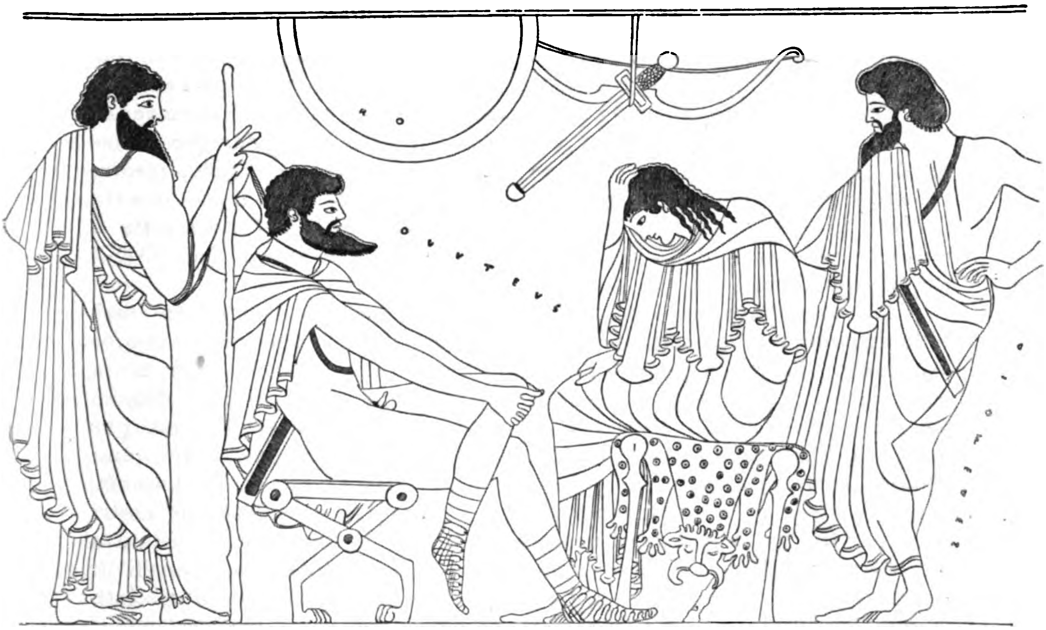
periore de' corpi, in quella di Fenice una porzione della testa sono di moderno ristauro, e dobbiamo perciò dispensarci dall' entrare in un esame più minuto del carattere di queste figure, che originariamente saranno state di certo più in armonia col merito, che spicca nelle figure de' due protagonisti.



8. Zorn des Achill. Pelike, ehemals Museo Campana, jetzt Paris, Louvre. (Mon. d. Inst. VI 20.)

Attenendoci dunque all' insieme della composizione, le osservazioni, che intorno ad essa restano ancora da fare, potranno esser appoggiate a ragioni ancor più fondate, ove prima avremo esaminato la faccia nobile del terzo vaso inciso sulla Tav. XXI [Abb. 9]. È questo uno di quei magnifici crateri ceretani, de' quali il Museo Campana vanta il possesso quasi esclusivo.

Come essi si distinguono già per la loro mole non frequente nei vasi etruschi, così nello stile de' disegni eziandio mostrano una grandiosità semplice sì, ma quale è propria soltanto alle opere di quell' arte, che appena liberatasi dal rigore arcaico rifiuta ancora i vezzi dell' epoca di preferenza elegante e raffinata. A tali pregj nel nostro vaso si aggiunge quello de' soggetti non solamente importanti, ma espressi con spirito veramente poetico. Cominciamo la descrizione colla figura dell' Achille assiso quì sopra una sedia coperta d' una pelle di fiera macchiata. Vestito come è di lungo chitone e largo manto sovrapposto, con lunghi capelli e di fattezze molto delicate, al primo aspetto crediamo ravvisar una donna, e ricordandoci di più dell' analogia, che con questa figura offrono le note statue vaticane e le terrecotte rappresentanti senza dubbio Penelope, potea sembrar



9. Zorn des Achill. Krater aus Caere, ehemals Museo Campana, jetzt Paris, Louvre. (Mon. d. Inst. VI 21.)

giustificata la spiegazione proposta già poco dopo la scoperta del monumento, che cioè sia da riconoscervi Penelope dirimpetto al reduce Ulisse (cf. Catal. Campana, vasi ser. IV, n. 877). Restava intanto sempre difficile l' interpretazione delle altre due figure aggiunte alle due principali; lo scudo poi, l' arco e la spada appesi nel campo sopra al gruppo centrale meglio convengono all' abitazione di un giovane eroe, che alla stanza d' una donna; ma più decisivo finalmente si è il confronto de' vasi già da noi considerati, e così riuscì già al Panofka (Ann. 1849, p. 256) di riconoscere nella supposta Penelope velata un Achille dolente. Principalmente il gesto della mano posta sulla fronte corrisponde pienamente a quello dell' Achille nel secondo vaso, e quest' analogia de' due dipinti diventa anche più cospicua nella figura dell' Ulisse, che nel terzo vaso è distinto mediante l' iscrizione

OLVTEVΣ; giacchè prescindendo dalla differenza negli attributi, che cioè quì porta la spada al fianco, nell' altro vaso due aste appoggiate alla spalla, il concetto di tutta la posizione è affatto identico. Nelle altre due figure all' incontro il nostro vaso si avvicina più al primo da noi considerato ed al primo aspetto non pare opporsi niente a spiegarle per Aiace e Fenice. Ma se dopo un esame più diligente ci deve recar meraviglia la spada data all' uomo ammantato dietro ad Achille, come pure la mancanza in esso del lungo chitone concesso alla figura postagli dirimpetto, il sospetto che quest' uomo non possa esser Fenice, il più vecchio di tutti, e che l' artista non si sia attenuto al racconto omerico, diventa certezza, quando ci accorgiamo dell' iscrizione, che a questa figura attribuisce il nome di Diomede: ΔΙΟΜΕΔΕΣ. Comunque sia, la differenza non è tale da recarci grande imbarazzo, se ripensiamo a tanti altri esempj di modificazioni introdotte dagli artisti nei concetti de' poeti. Diomede si addice alla compagnia di Ulisse in quest' ambasciata non meno bene di Aiace; e se troviamo di più che Diomede quì non occupa il solito posto di questo, ma l' ha cambiato con Fenice, potremo supporre, che l' artista abbia voluto ravvicinar ad Ulisse il vecchio ajo di Achille, siccome più atto ad appoggiar per le sue parole gli sforzi del Laertiade, onde raddolcir l' animo del Pelide, mentre Diomede in un posto più ritirato, simile all' Aiace nell' Iliade osserva l' effetto di questi discorsi, o piuttosto prevedendone l' inutilità aspetta il momento per poter tornar al consiglio de' re ed alla difesa degli Achei per proprie forze.

Più importante mi sembra di tornar ora, dopo esaminati i tre vasi, collo sguardo sull' insieme di queste composizioni e specialmente sul gruppo principale. Fu citata già una tazza del Museo britannico, che nella figura dell' Achille dolente offre grandissima analogia coi nostri vasi. Notammo poi, che nel secondo e terzo non solamente la figura di Achille, ma pur quella di Ulisse si corrispondono esattamente; e questo gruppo ricorre quasi identico sopra due altri vasi. Sono essi un' idria scavata nella Lucania, ora del museo di Berlino [Furtwängler Nr. 2176] e pubblicata ne' nostri Annali 1849, tav. d' agg. I, ed una *pelike* del sig. Rogers a Londra, descritta brevemente dal Panofka ib. p. 255; in quello di Berlino fino i capelli di Achille sono di color biondo, la barba di Ulisse aguzza ed i capelli ricciuti. In ambedue poi è aggiunta una terza figura: di un uomo barbato appoggiato sopra un bastone in quello di Londra, di un vecchio a bianchi capelli con bastone, assiso sopra sedia (cioè Fenice), in quello di Berlino. Simili concetti si trovano ancora in una tazza già della collezione Durand (Gerhard, *Aus. Vas.* III, t. 239), che forse dovrà riferirsi al medesimo soggetto. Ma anche prescindendo da questo vaso di difficile interpretazione, sempre abbiamo sei volte la figura di Achille, quattro volte quella di Ulisse corrispondenti tra loro in modo che debbono dirsi derivate da un tipo solo e certamente celebre nell' antichità. Ma se questo tipo esprime a meraviglia la μῆνις del Pelide, quale è concepita dal genio della poesia omerica, bisogna dire peraltro, che non è derivato dalle precise parole di Omero. All' arrivo degli inviati Achille suono la lira; poi li invita al pranzo e soltanto dopo di questo cominciano le trattative. Tutto ciò conviene benissimo al carattere dell' epica poesia: il cupo silenzio di Achille non può durare per giornate intere; nel racconto la lira come istrumento di semplice

divertimento in mano del più impetuoso de' guerrieri, mentre la rovina si avvicina al campo degli Achei, forma un contrasto efficacissimo; ma tal effetto si perde nell' arte figurativa, che mostra un momento solo ed una scena ristretta fra poche figure: basta, per convincersene, di confrontare una pittura vasculare analoga a quelle da noi considerate, ma coll' Achille liricino in mezzo (R. Rochette, *Mon. in.* t. 13; Overbeck, *Gall.* t. 16, 18); e meno ancora per un' opera d' arte converrebbe la scena del convito. In esse la μῆνις deve rendersi manifesta all' occhio; ed è dunque un grandissimo merito delle nostre pitture di essersi allontanate dalle parole omeriche, per ravvicinarsi tanto più al genio di questo poeta. Riflettendo però che la poesia era sempre la sorgente principale, dalla quale attingevano gli artisti, dovrà esser permesso di domandare, se le forme tipiche de' nostri protagonisti non erano già preparate agli artisti per un' altra poesia, che avea sviluppato i concetti omerici a formazioni tutto nuove. E quì si verifica precisamente il detto di Eschilo che confessa di sè, esser gli argomenti delle sue tragedia come le midolle di pane raccolte dalla ricca mensa di Omero: giacchè non dubito che il tipo dell' Achille, quale è espresso ne' nostri dipinti, sia stato fissato per la poesia Eschilea:

> *Πρώτιστα μὲν γὰρ ἕνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας,*
> *'Αχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνὺς*
> *πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.*

Questi versi, che Aristofane (ran. v. 912) mette in bocca ad Euripide, spettano alle figure di Niobe e di Achille, quali da Eschilo erano portate sulla scena, assise e tutte involte e senza proferir parola per lungo tratto di tempo. La favola di Achille avea offerta ad Eschilo l'argomento d' una trilogia, che dal Welcker (*Trilogie Prometheus* p. 415 seg.) vien detta un' Iliade drammatica, un' Iliade cioè, nella quale, ommesse le scene di semplici combattimenti, tutto era più strettamente rannodato al carattere dell' eroe primario Achille. La prima tragedia intitolata i Mirmidoni mostrò l' eroe non ancor commosso dalle disgrazie degli Achei fin' alla morte di Patroclo; la seconda, le Nereidi, trattò i preparativi per la vendetta dell' amico; la terza, i Frigi ossia il riscatto di Ettore, arrivò sino alla scena indicata nel titolo, colla quale pure termina l' Iliade. Ora la figura dell' Achille dolente descritta ne' versi di Aristofane da alcuni degli scoliasti di Omero vien riferita alla terza, da uno alla prima delle tre tragedie (cf. Welcker l. l.). Ma se l' autorità di quest' uno sembra potersi sostenere col confronto de' monumenti, mentre nella scena del riscatto la figura di Achille sopra monumenti (p. e. Overbeck, *Gall.* t. 20, 2; 4) non offre che una analogia superficiale colle parole di Aristofane, le divergenze della tradizione forse possono sciogliersi colla supposizione, che l' Achille dolente ricorreva nell' una e nell' altra, o, se non m' inganno, in tutte e tre le tragedie. A tale supposizione almeno ci porta il confronto di alcuni monumenti spettanti all' argomento della seconda, cioè alla consegna delle armi fabbricate da Vulcano. L' uno è un' anfora tarquiniense, pubblicata dal R. Rochette *Mon. in.* t. 80 e dall' Overbeck *Gall.* t. 18, 12, nella quale fra tre Nereidi ed un vecchio compagno vedesi assiso Achille tutto involto nel manto in modo che la stessa faccia resta coperta, dunque più corrispondente alle parole di Aristofane che in qualunque altro monumento. L' altro è un' olla (*stamnos*)

di Perugia, descritta dal sig. conte Conestabile nel Bullettino di quest' anno p. 63 seg., che diamo incisa sulla nostra tavola d' agg. Q. [Abb. 10]. Mentre il rovescio di questo vaso pare offrir una scena di congedo, che non oserei di riferir ad un mito certo, nella faccia principale a buon dritto fu riconosciuta la consegna delle armi ad Achille. Una delle Nereidi innanzi a lui, probabilmente la madre stessa, gli offre la spada e lo scudo; un' altra dietro a lui apporta la corazza, rivolgendosi discorrendo verso la figura di un giovane (forse Antiloco) che tiene sulla destra un elmo, nella sinistra un bastone o forse piuttosto un' asta, la cui punta può essersi perduta; giacchè nelle teste tanto del giovane, quanto delle Nereidi trovansi diversi ristauri;



10. Waffnung Achills. Stamnos in Perugia. (Ann. d. Inst. 1858, tav. d' agg. Q.)

il perchè posso tralasciar di parlare del carattere di esse, come pure della stefane del giovane e del berretto dell' una donna, de' quali attributi l' artista antico non è responsabile. La figura dell' Achille, la più importante pel nostro scopo, differisce alquanto dal tipo degli altri monumenti: il manto lascia scoperta la spalla destra; il braccio è alzato e si appoggia sopra un bastone; ma nondimeno tutto l' atteggiamento mesto e pensieroso ci riporta sempre su quel tipo medesimo.

Lascio a quei più versati di me nelle quistioni della storia letteraria il decidere, se dalla ricorrenza di questo tipo ne' monumenti dell' arte possano dedursi delle conseguenze sugli argomenti delle tragedie perdute. Attenendomi alla parte archeologica mi sembra più conveniente indicar in quest' occasione, che oltre ne' vasi la figura di Achille si trova riprodotta eziandio in maniera molto analoga sopra un' altra classe di monumenti, cioè sopra scarabei etruschi. L' esempio più distinto ne offre quello di stile ancora molto severo inciso sulla nostra Tav. d' agg. Q. n. 1 [Abb. 11. Vgl. Furtwängler, Gemmen I, Taf. 16, 65]. In esso, è vero, l' artista ha abbandonato il concetto d' inviluppare tutto il corpo nel manto, per non privarsi dell' opportunità di raffigurar il nudo almeno nelle parti più belle del corpo. Rinchiudendo peraltro la mano ed il cubito destro dentro l' abito, mentre nel gesto della sinistra accostata alla fronte ripete il concetto ovvio



11. 12 13. Etruskische Skarabäen. (Ann. d. Inst. 1858, tav. d' agg. Q.)

ne' vasi, ha raggiunto il medesimo effetto, di mostrarci l' animo dell' eroe raccolto e, per così dire, rinchiuso dentro di se, tutto abbandonato al lutto ed al rammarico del suo cuore. La spiegazione è assicurata per l'iscrizione apposta ΛΨVΕ. — Tale conferma ci manca in una seconda gemma (tav. d' agg. Q. n. 2) [Abb. 12. Vgl. Furtwängler a. a. O. 16, 63]; e mentre la disposizione del manto si accosta molto di più alle rappresentanze vasculari che nella prima, la sedia figurata in una maniera particolare,

che non ben intendo, ed il bastone posto accanto alla figura possono risvegliar il sospetto, aver quì l' artista fatto uso del concetto conosciutogli da altre opere greche, per rappresentar con esso un soggetto forse del tutto differente. Giacchè, a starci cauti, ci ammonisce la terza gemma riportata sulla nostra tavola [Abb. 13; Furtwängler, a. O. 16, 67], che al primo aspetto non sembra che una replica a rovescio della prima; e spiegheremmo di certo questa figura per Achille, se essa non si trovasse, rivoltata verso l' istessa parte, in un' altra gemma insignita del nome di Teseo (Millin. *Gal. myth.* t. 143, n. 494) [Furtwängler, a. O. 16, 66]. In quest' ultima dietro all' eroe si è voluto riconoscere la spada, mentre mi pare che vi sia raffigurato nient' altro fuori del piede della sedia. All' incontro un tal attributo è chiaramente espresso in quella nuovamente pubblicata innanzi alla figura stessa; ed infatti vi sembra aggiunto per caratterizzare viemmeglio l' eroe ateniese, se ci ricordiamo del gruppo dipinto da Polignoto nella sua *Nekyia* a Delfo: vi stavano assisi Teseo tenendo nelle mani la spada sua e quella di Piritoo, ed il compagno guardando le spade, come adirato pel non esser esse state di nessun' utilità nelle loro imprese (Paus. X 29, 9). — Ma non basta: gettiamo uno sguardo sulla medesima tavola del Millin, ove (n. 507) è pubblicato il celebre scarabeo del Museo di Berlino [Furtwängler, a. O. Taf. 16, 27; 51, 2] rappresentante cinque de' „Sette contro Tebe": l' Anfiarao, meno che la destra è alzata e si appoggia sull' asta, corrisponde all' Achille e Teseo delle gemme, Polinice a un dipresso all' Achille de' vasi, e Partenopeo in fine ci ricorda l' Ulisse di questi. Questi confronti dunque, se dall' una parte ci confermano il fatto dell' aver adoprati gli artisti antichi alle volte gli stessi concetti in senso molto diverso, dall' altra possono dimostrarci l' autorità che ha avuto nell' antichità quel tipo, col quale alla μῆνις del Pelide erano state date artistiche forme.

Dopo questa digressione tornando ai nostri vasi, debbo confessare, che sulle figure del rovescio del secondo di essi non oso proferir una sentenza L' atteggiamento delle quattro figure [Abb. 8] in genere potrebbe portarci a voler ravvisar in esse una continuazione della composizione prima considerata dalla quale non sono divise per nessun contrassegno esterno; nè disconverrebbe di veder ampliata la scena principale p. e. col mezzo d'un coro di Mirmidoni, che ci vien richiamato alla mente dal titolo della tragedia eschilea. Potrei aggiungere, che le teste delle due figure di mezzo sono in parte, quelle delle due altre interamente di ristauro moderno; e così si potrebbe supporre, che la prima a sinistra di chi guarda originariamente fosse stata rivolta verso la parte opposta, congiungendo in tal modo le figure del rovescio con quelle della faccia nobile. Ma che cosa allora faremo dell' Amorino alato e della punta a guisa di tirso congiunta ad un grappolo d' uva, che sono di antico lavoro? Mi pare meglio perciò di desistere da vaghe congetture.

Resta il rovescio del terzo vaso [Abb. 28], sul quale sono dipinti tre figure sole: due belli giovani alati tutti ignudi portano il corpo d' un uomo nel fior dell' età, il quale piuttosto che esser morto pare dormire. Ha i capelli, lunghi ed arricciati, come l' Achille della faccia opposta, e voglio notar, che, avendo potuto osservar l' originale in quest' ultimi giorni ancora sotto una luce favorevole, credo aver riconosciuto indizj leggerissimi di barba alle gote in ambedue queste figure. Il corpo è ignudo, e soltanto ai mal-

leoli è indicato un pezzo dell' armatura, che non so se si sia ritrovato già sopra altri monumenti. Credo di non errare, se vi riconosco gli *ἐπισφύρια*, da alcuni spiegati *τὰ τῶν σφυρῶν καλύμματα*. Sembrano formati da una lamina di metallo e da una specie di cuscino, nel quale forse posava l' estremità inferiore delle *κνημῖδες*, onde non ne resti offeso il malleolo e la giuntura del piede. — Dei giovani l' una porta il nome di ΗΥΓΝΟΣ, il Sonno, e l' altro perciò dovrà esser il suo fratello gemello, *Thanatos*, la Morte: il nome si è perduto insieme a gran parte del corpo; siccome però restano le gambe, il braccio sulla coscia del morto ed un pezzo delle ale, così il ristauro non potea esser dubbioso.

La presenza de' due gemelli ci richiama subito alla mente il mito di Sarpedone, figlio di Giove, il quale, trucidato da Patroclo, per ordine del padre dal Sonno e dalla Morte vien trasportato nella Licia per esser sepolto con ogni dignità. Ma se questo mito è rinomato per la poesia omerica, non sembra aver avuta egual fama presso gli artisti, non essendoci conservata nessuna rappresentanza di esso. Vi si aggiunge, che sul rovescio di un vaso che da una parte ci mostra l' ira del Pelide, aspetteremo piuttosto una scena riferibile ai fatti di Achille, che di Patroclo. Nè manca un tal fatto che bien si addice al nostro bisogno. L' ultima gloria del Pelide è il combattimento con Mennone, re degli Etiopi. Tra due eroi di stirpe divina ha da decidere il fato che bilancia le sorti. Cade il primo Mennone, ma per esser vendicato presto; nè per la morte gli mancano eterni onori: asportato dal campo della battaglia per le preci della madre vien risvegliato all' immortalità. Celebrato questo mito per l' *Aethiopis* di Arctino, la *Psychostasia* di Eschilo e per altre poesie, non è meno celebrato per opere d' arte. Nè manca tra esse la scena che è più rilevante per noi, il trasporto del corpo. È vero che giusta la versione comune la madre stessa s' incarica di tal ufficio. Ma esiste almeno un monumento, che offre un importantissimo confronto colla nostra pittura, una tazza cioè del Museo britannico (n. 834; Gerhard, *Aus. Vas.* III, t. 221; Overbeck, *Gall.* t. 22, 14) [Abb. 29]. V' incontriamo due demoni, distinti dai nostri, è vero, per armatura guerresca, ma pure alati, che stanno per asportar il corpo di un eroe disanimato. Iride insignita del caduceo ci fa fede, che essi agiscono secondo l' ordine del supremo degli iddii. Ma vi è presente ancor un' altra donna, che, se non entra per niente nel mito di Sarpedone, con tanto più diritto, spiegata per Eos, occupa il suo posto in una rappresentanza di Mennone. Ne deriviamo dunque, che il racconto dell' assistenza prestata dai due demoni al corpo di Sarpedone, dai poeti oppure dagli artisti è stato adattato al mito analogo di Mennone. Spiegata in tal modo la nostra pittura essa forma la migliore compagna a quella dell' ira del Pelide. Giacchè nel comporre diverse scene gli artisti rare volte le hanno scelte nel modo che l' una formi la continuazione materiale dell' altra; è stata piuttosto l' analogia poetica, dalla quale essi si sono fatti guidare nelle loro ispirazioni. L' eccesso dell' ira del Pelide richiama sopra di se la vendetta divina: non vien espiata, se non colla morte del divino eroe. Potea dunque l' artista, per isciogliere il tragico nodo, rappresentar quella morte stessa; ma ha preferito di fecondar, per così dire, la fantasia dello spettatore col richiamar alla mente l' ultimo fatto d' Achille, la vittoria sopra Mennone: fatto fatale che avea per conseguenza immediata la propria

morte. Ma nemmeno questa vittoria stessa l' artista ci ha voluto mettere innanzi agli occhi. Caduto Mennone vittima dell' inesorabile fato, egli rientra per così dire ne' diritti accordatigli per la sua nascita divina coll' esser chiamato a nuova vita. Nè ciò che fu concesso a lui, fu negato al suo avversario, eguale a lui di nascita. E così vedendo Mennone tralle braccia del Sonno e della Morte ci si presenta alla nostra fantasia pure l' immagine del Pelide, che dopo aver adempiuto il suo fato vien trasportato al soggiorno de' beati, l' isola Leuce.

Come i poeti dopo i conflitti della tragedia cercarono di ricrear gli spiriti degli spettatori per mezzo del dramma satiresco; così l' artista nostro, volendo adornar la parte inferiore (quasi il bottone) del suo calice, è disceso dall' alta sfera delle due pitture principali, raffigurando sotto la prima di esse un giovane con corno potorio nell' una, e con bastone nell' altra mano, seguitato da un giovane tibicine; sotto l' altra due barbati Satiri, uno con otre e corno potorio, l' altro ballante con gesti vivaci. Sarebbe inutile di spender più parole intorno a queste rappresentanze, ma perchè non manchi niente alla nostra pubblicazione, le abbiamo fatte incidere sulla nostra Tav. d' agg. P. [Abb. 14].



14. Von dem Krater Abb. 9.

Così i tre vasi del Museo Campana, importantissimi ciascuno per se, guadagnano un interesse anche più elevato pel confronto tra di loro, insegnandoci questo, come gli artisti partendo da un concetto solo ed attenendosi strettamente agli elementi fondamentali di esso, nondimeno hanno saputo conservarsi la piena loro libertà nello svilupparlo ciascuno in una maniera particolare. Il pittore del primo ci mostra la cagione dell' ira, e per essa risveglia l' idea delle conseguenze; il secondo si contentò di un momento solo; ma mostrandoci un' ira, a raddolcir la quale non valgono gli sforzi degli uomini, ci rammenta il momento vicino, nel quale essa deve cedere al fato; il terzo finalmente ci porta quasi fino all' ultima fatale catastrofe, alla quale deve soccombere anche il più splendido degli eroi greci: non però per morire, ma per acquistarsi gloria eterna.

Dike ed Adikia.*)

(1865.)

Fra i vasi ceretani del sig. Castellani**) vi è un elegante anforina***) fregiata di figure bacchiche dipinte a color nero sul collo e di due scene

*) Memorie dell' Istituto II, 1865, p. 383—387, tav. IV 4.

**) [Jetzt in Wien. K. Masner, Sammlung antiker Vasen des österr. Museums für Kunst und Industrie, S. 39, Nr. 319.]

***) [Seiner Beschreibung der Vase im Bull. d. Inst. 1865, S. 213 hatte Brunn noch hinzugefügt:] . . . che crederei della fabbrica di Panthaeos, che ha

a color giallo sul corpo. L' una di esse ci offre un soggetto non raro, cioè un guerriero che porta sulle spalle un altro morto, probabilmente Ajace col corpo di Achille. L' altra all' incontro ne' monumenti a noi conservati, per quant' io mi sappia è unica [Abb. 15]. Una donna di bell' aspetto e con capelli ben accomodati, vestita di corto chitone, alza nella d. un martello e procedendo con veemenza afferra pel collo un' altra donna, la quale cadendo sul ginocchio si rivolge indietro verso lei, alzando disperatamente la destra. I suoi capelli sono lunghi, sciolti ed incomposti, la faccia brutta, ed il suo corpo, ove non è rivestito di corto chitone o meglio camiscia, è coperto di macchie che ricordano i cento occhi dell' Argo Panopte. L' artista, per non lasciar nessun dubbio sull' interpretazione delle figure, vi ha aggiunto i nomi ΔΙΚΕ ed ΑΔΙΚΕ. Tutta la scena dunque, prescindendo naturalmente dallo stile del disegno, ci offre un commentario figurato alla descrizione che Pausania (V 18, 1) ci ha lasciata di un gruppo veduto da lui tra i bassirilievi dell' arca di Cipselo: *γυνὴ δὲ εὐειδὴς γυναῖκα αἰσχρὰν κομίζουσα καὶ τῇ μὲν ἀπάγχουσα αὐτήν, τῇ δὲ ῥάβδῳ παίουσα, Δίκη ταῦτα Ἀδικίαν δρῶσά ἐστι.*



15. Dike und Adikia. Amphora aus Caere, Wien. (Memorie d. Inst. II 4, 4.)

Così materialmente questo dipinto vasculare non offre nessun' oscurità. Ma non dobbiamo noi maravigliarci di trovar un' idea come questa, e che sembra risentir dell' allegoria, in un' opera tanto antica qual' è l' arca di Cipselo? Anche presso i Greci incontriamo delle allegorie, ma appena prima dell' epoca di Alessandro; nè dopo quel tempo pure ne' vasi mancano personificazioni di idee astratte, come Eunomia, Eukleia, Eudaimonia (cf. Jahn, *Münch. Vas.* CCIV). Ma non sarà necessario di esporre la differenza fondamentale, che passa tra tali personificazioni ed il gruppo che qui ci occupa. Nè chiameremo in confronto altre figure come p. e. l' Eris nel giudizio di Paride. Dall' altra parte dobbiamo pur confessare che poca analogia esiste tra questa Dike et Adikia e la dea, figlia di Giove e Temide, sorella di Eunomia ed Irene, quale ci vien presentata da Esiodo (theog. 901 sgg.; op. et dies 239 sgg.). Non si tratta nei gruppi dell' arca e del vaso ceretano di esseri propriamente mitologici, nè d' una pura allegoria, ma vi abbiamo l'espressione più semplice e concreta dell' idea mo-

---

qualche affinità con quella di Nicosthenes, ma mostra uno stile più avanzato e meno capriccioso di questa.

rale, espressione però che ne' monumenti greci, e più particolarmente in quei di epoca antica troverà pochi confronti. Nondimeno non ci mancano i mezzi di additar almeno la sfera, ove tali idee furono sviluppate e donde penetrarono anche nell' arte figurativa.

Nel compartimento relativo dell' arca di Cipselo precede al gruppo di Dike la figura della Notte che porta il Sonno e la Morte nelle sue braccia, e segue un altro gruppo di due farmaciste, sul cui significato Pausania poco si spiega: *Δύο δὲ ἄλλας γυναῖκας ἐς ὅλμους καθικνουμένας ὑπέροις, φάρμακα εἰδέναι σφᾶς νομίζουσιν, ἐπεὶ ἄλλως γε οὐδὲν ἐς αὐτάς ἐστιν ἐπίγραμμα.* In ogni modo anche queste figure stanno in un certo contrapposto con tutte le altre scene mitologiche riunite sull' arca, e trovandole accanto al gruppo di Dike facilmente saremo portati a supporre una qualche relazione interna tra queste due composizioni d' un genere così particolare. E tal sospetto si convertirà in certezza, ove confrontiamo la descrizione che Pausania ci ha lasciata di due gruppi della Nekyia di Polignoto a Delfo (X 28, 1; 2): *Ἐπὶ δὲ τοῦ Ἀχέροντος τῇ ὀχθῇ μάλιστα ὑπὸ τοῦ Χάρωνος τὴν ναῦν ἀνὴρ οὐ δίκαιος ἐς πατέρα ἀγχόμενός ἐστιν ὑπὸ τοῦ πατρός . . . τούτου πλησίον ἱερὰ σεσυληκὼς ἀνὴρ ὑπέσχε δίκην. γυνὴ δὲ ἡ κολύζουσα αὐτὸν φάρμακα ἄλλα τε καὶ ἐς αἰκίαν οἶδεν ἀνθρώπων.* Mi pare che sia perfetta la corrispondenza tra l' Ingiustizia punita dalla Giustizia e il figlio ingiusto strangolato dal padre, e tra le due farmaciste dell' arca e quella della Nekyia che castiga il sacrilego, e possiamo riassumere il concetto di ambedue le composizioni nella terminologia di Senofonte (Cyrop. VIII 8, 7), che distingue: *περὶ μὲν θεοὺς ἀσέβειαν, περὶ δὲ ἀνθρώπους ἀδικίαν,* mentre nella parola empietà ritroviamo l' unità dell' idea, che nelle due espressioni greche è divisa secondo le due sfere del divino e dell' umano.

Anche nella Nekyia i due citati gruppi stanno in un certo contropposto colla maggior quantità di figure e scene prettamente mitologiche; vi sono però alcune che con essi sembrano aver una relazione più stretta. Nell' immediata vicinanza, *ἀνωτέρω τῶν κατειλεγμένων,* trovavasi Eurynomos, il demone della putrefazione, che per il suo colore (*κυανοῦ τὴν χρόαν μεταξύ ἐστι καὶ μέλανος*) ci ricorda la figura già citata della Morte (*μέλανα παῖδα*) sull' arca di Cipselo; ed anche questo demone, non menzionato addir di Pausania nell' Odissea, nella Minyas e ne' Nostoi, sembra esser di una natura piuttosto simbolica che mitologica. Ma più importante ancora mi pare, che i detti gruppi facessero seguito alla barca di Caronte, nella quale si trovavano Tellis e Cleoboia colla cista cereale; *Κλεόβοιαν δὲ ἐς Θάσον τὰ ὄργια τῆς Δήμητρος ἐνεγκεῖν πρώτην ἐκ Πάρου φασίν.* Senz' attaccar poi troppo valore alla presenza in queste vicinanze del personaggio pur esso simbolico di Ocnos coll' asino, non posso non rivocar l'attenzione sopra l' estremità opposta della Nekyia, ove ne' gruppi corrispondenti ai fin qui descritti troviamo oltre alle pene infernali dell' empietà di Tantalo e Sisifo una serie di figure che riferiremmo al mito delle Danaidi, se non fossero dichiarate almeno in parte dall' iscrizione apposta per le non iniziate: *εἶναι σφᾶς τῶν οὐ μεμυημένων,* mentre anche riguardo alle altre aggiunge Pausania: *ἐτεκμαιρόμεθα δ' εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσῖνι ἐν οὐδενὸς θεμένων λόγῳ.*

Nelle due estremità dunque il rapporto coi misterj di Eleusi è chiaro e deciso, e può restar soltanto la questione, se esso si ristringa ai soli

gruppi di Tellis e Kleoboia e dei non iniziati, oppure si estenda alle idee espresse ne' gruppi attigui. Ora già dal Böttiger (*Arch. d. Mal.* I 359) e dopo di lui dal Welcker (*Polygn. Gem.* 67) sono stati citati gli antichissimi statuti attribuiti a Trittolemo (ap. Porphyr. de abst. IV 22), i quali prescrivevano in primo luogo: *γονεῖς τιμᾶν*; in secondo: *θεοὺς καρποῖς ἀγάλλειν*; coi quali confronta il Böttiger un frammento dell' Antiope di Euripide (ap. Stob. I 1):

> *Τρεῖς εἰσιν ἀρεταί, τὰς χρεὼν σ' ἀσκεῖν, τέκνον,*
> *θεούς τε τιμᾶν, τούς τε φύσαντας γονεῖς,*
> *νόμους τε κοινοὺς Ἑλλάδος.*

Se dunque la Dike e l' Eusebeia ci vengono presentate come le leggi fondamentali de' misterj di Eleusi, è chiaro che anche i gruppi relativi della Nekyia vi furono introdotti da Polignoto con particolar rapporto ad essi, e ritrovando le medesime idee ne' gruppi dell' arca di Cipselo e nel dipinto ceretano, non negheremo, che anche queste composizioni debbano la loro origine a questi misterj stessi. E così si spiega benissimo il carattere particolare che le distingue dalle solite mitologiche rappresentanze dell' arte greca, mentre ne impariamo di nuovo che, qualunque importanza voglia attaccarsi alle forme ed ai riti de' misteri, il fondo e lo scopo delle dottrine eleusinie era essenzialmente morale.

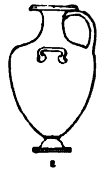
Die Petersburger Poseidonvase.*)

(1876.)

Zwischen Darstellungen gleicher Gegenstände in Werken der Vasenmalerei und der monumentalen Skulptur haben sich bisher wohl einige, aber verhältnismäßig nur wenige Berührungspunkte nachweisen lassen; und selbst diese beschränkten sich meist auf eine allgemeine und ziemlich oberflächliche Übereinstimmung der Motive. Um so mehr mußte die Nachricht Aufsehen erregen, daß bei Kertsch ein Vasenbild entdeckt worden sei, welches über die Westgiebelgruppe des Parthenon ein unerwartetes Licht verbreiten sollte. Das Bild ist jetzt im Petersburger CR für 1872, Taf. 1 [Abb. 16] veröffentlicht, und der Herausgeber, Stephani, behauptet in der Tat, daß dasselbe für die Wiederherstellung des Zentrums der Giebelgruppe und die Deutung derselben in entscheidender Weise maßgebend sein müsse. Außerdem aber benutzt er diesen Anlaß, um im Gefühle seiner Überlegenheit über die gesamte deutsche Archäologie, wie sie sich im Anschluß an Welcker und Jahn entwickelt hat, das absoluteste Verdammungsurteil auszusprechen. Dem angegriffenen Teile darf das Recht der Verteidigung nicht verkümmert werden. Doch vermag dieselbe zunächst auf theoretische Erörterungen über die neue „induktive Methode“ zu verzichten und vorläufig auch von einer eingehenden Vergleichung des Vasenbildes und der Giebelgruppe abzusehen.**) Gelingt es nämlich, den Nachweis zu liefern, daß

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. Classe, 1876, I, S. 477—490.

**) Das Verdienstliche der Erörterungen Petersens in der A. Z. 1875, S. 115 ff., soll dadurch nicht in Abrede gestellt werden.





16. Vase aus Pantikapaion. Petersburg, Ermitage. (Compte rendu 1872, Taf. 1.)

Stephani eben dieses Bild falsch gedeutet hat, so fallen damit von selbst auch die Konsequenzen, die er aus demselben sowohl für die Deutung der Giebelgruppe als auch für die Methode archäologischer Forschung gezogen hat.

Stephani sieht in dem Vasenbilde den Moment dargestellt, in welchem Poseidon und Athene eben im Begriffe sind, er den erhobenen Dreizack, sie die Lanze in den Boden zu stoßen, um das Roß und den Ölbaum aus demselben hervorspringen zu lassen. Die beiden Wunderzeichen sind jedoch im Bilde schon vorhanden, und Stephani muß daher zugeben, „daß die strenge Einheit der Zeit offenbar einigermaßen verletzt und zwei ein wenig auseinander liegende Momente zusammengefaßt waren. An so kleinen, zum Verständnis und zur Wirkung des Ganzen unbedingt notwendigen Verletzungen der Einheit der Zeit jedoch hat die alte Kunst niemals Anstoß genommen ....“ (S. 116). Er begnügt sich zunächst, auf das öftere Vorkommen der Nike im proleptischen Sinne hinzuweisen, entschließt sich aber nachträglich in den Parerga archaeologica XXIX (Bull. de l'Acad. tome IV) „um der Schwachen willen“ noch einige andere Analogien beizubringen. Allein die, welche ihm „am wichtigsten und merkwürdigsten“ sind, die Darstellungen des Peleus und der Thetis, gehören nicht hierher. Denn wenn bei dem Ringen Löwen, Panther, Schlangen beteiligt sind, so handelt es sich hier keineswegs um eine Prolepsis, sondern um eine künstlerische Ausdrucksweise, welche der Künstler der poetischen Schilderung der Verwandlungen substituiert. In einem Jünglinge, der mit einem Panther, einem Löwen ringt, würden wir Peleus nicht wohl erkennen. Der poetische Gedanke dagegen, daß sich Peleus durch solche Truggestalten von seinem Ziele, der Thetis sich zu bemächtigen, nicht ablenken läßt, tritt uns in der von den Künstlern gewählten Auffassung verständlich entgegen. Eine Zeitfolge der verschiedenen Verwandlungen kommt hierbei gar nicht in Betracht. Nicht ganz so, aber ähnlich verhält es sich mit einigen anderen Metamorphosen. Die Schwierigkeit, sie wirklich darzustellen, ist in manchen Fällen glücklich gelöst; in anderen Fällen haben sich dagegen die Künstler mit bloßen Andeutungen begnügt; der Zypressenzweig in der Hand des Kyparissos, Lorbeerzweige bei der Daphne sollen an die folgende Metamorphose mehr erinnern als sie darstellen. Hier würde dann auch das Vasenbild bei Micali (Mon. ined. 38) einzureihen sein, wenn anders diese etruskische Arbeit wirklich auf den Selbstmord des Aias und die Hyakinthe bezogen werden darf, die aus seinem Blute erst entsprießen soll. — Auch die vor vollendetem Siege dem Sieger nahende Nike bietet keine schlagende Analogie; denn in dem Herannahen ist es ja ausgesprochen, daß der Preis des Sieges noch nicht verliehen ist, sondern die Verleihung nach vollendeter Tat erst bevorsteht. So bleibt die älteste selinuntische Metope, in welcher der Pegasos bereits emporspringt, noch ehe der Kopf der Medusa vom Rumpfe getrennt ist. Es soll nicht untersucht werden, wie weit dieses Erzeugnis der ältesten Kunst in seiner naiv phantastischen Auffassung als maßgebend für ein Vasenbild der entwickeltsten Gattung betrachtet werden darf. Aber selbst hier befindet sich das Schwert des Perseus bereits im Halse der Medusa, und es bleibt daher die Möglichkeit, in unserer Phantasie den Zeitmoment so weit zu einer Einheit zusammenzuziehen, daß wir uns die Entstehung des Pegasos als mit dem Hervorspritzen der ersten Blutstropfen

gleichzeitig vorstellen. In dem Vasenbilde dagegen wird der Boden von der Lanze oder dem Dreizack gar nicht berührt.

Aber selbst wenn wir die beigebrachten Analogieen als zutreffend anerkennen wollten, so dürften wir doch auf die Forderung nicht verzichten, daß einer so gewagten Prolepsis in der Darstellung wenigstens die künstlerischen Motive entsprechen müßten. Deukalion und Pyrrha warfen Steine hinter sich, um die Menschheit wiedererstehen zu lassen. Sollen etwa auch Poseidon und Athene ihre Wunderzeichen hinter sich aus dem Boden emporschießen lassen? und soll das Roß in kühner Wendung hinter dem Rücken des Poseidon weg an seiner linken Seite hervorspringen, damit es der Gott, der seine ganze Aufmerksamkeit nach der entgegengesetzten Seite wendet, gewissermaßen instinktiv am Zügel fassen könne? Wohin richten die Gottheiten ihre Waffen? Poseidon den Dreizack offenbar nicht gegen den Hinterhuf des Rosses, Athene ihre Lanze ebensowenig wie Dionysos seinen Thyrsos gegen das Stammende des Ölbaums. Die Athene in der Gigantomachie eines Petersburger Vasenbildes (n. 523; Overbeck, Atlas z. KM. T. V 4), welche Stephani zur Vergleichung heranzieht, beweist in ihrer weit heftigeren und gedrehteren Stellung durchaus nicht, was sie beweisen soll. — Genug, nur wer von der Voraussetzung bereits eingenommen ist, daß hier die Schaffung der Wunderzeichen dargestellt sein müsse, kann so verblendet sein, diese Szene hier wirklich erkennen zu wollen, wo für ein unbefangenes Auge jedes Motiv das Gegenteil bezeugt.

Es kann nicht überraschen, daß bei der von Stephani verfolgten Deutung auch die Nebenfiguren sich nicht in das Ganze einfügen wollen. Dafür, daß Dionysos an der Erschaffung des Ölbaumes irgend einen tätigen Anteil habe, ist auch nicht die Spur eines Beweises beigebracht. Hinsichtlich der weiblichen Figur, welche über Dionysos oder nach der Ausdrucksweise dieser Vasengattung wohl richtiger als im Hintergrunde gelagert zu denken ist, schwankt Stephani, ob an die attischen Frauen, welchen ein besonderer Anteil an dem Urteilsspruche zugeschrieben wurde, oder nach der Analogie von zwei Darstellungen des Parisurteils an die Göttin Eris zu denken sei (S. 130). Von der feinen Charakteristik derselben in den beiden Vasenbildern ist aber hier keine Spur zu finden. Und wie kann Stephani bei dieser am äußersten Ende des Bildes im Hintergrunde lagernden Gestalt an eine der richtenden Frauen denken, wo er in der rechts im Vordergrunde, also an diametral entgegengesetzter Stelle sitzenden männlichen Gestalt ebenfalls einen Richter, und zwar Kekrops (S. 130) erkennen will? Zum mindesten würde doch erfordert, daß sie einen entsprechenden Platz, etwa links im Vodergrunde innehätte. Es ist indessen eine starke Zumutung, daß wir in jenem Manne Kekrops als Richter bei dem Streite anerkennen sollen. Denn wo dreht der Richter den Parteien, über die er urteilen soll, den Rücken zu und wendet nur das Gesicht nach ihnen um, wie jemand, dessen Aufmerksamkeit nur durch einen unerwarteten Zwischenfall nach rückwärts gelenkt wird? — Daß die wohl mit Recht Amphitrite genannte Figur im Mittelgrunde sich nicht der Hauptgruppe zu nähern sucht, wie die Amphitrite im Parthenongiebel, sondern sich erschreckt von ihr wegwendet (S. 129), wird nicht weiter beachtet. Warum aber sollte sie zurückschrecken, wenn es sich nur um Erschaffung des Rosses handelte? Naiv ist endlich die Motivierung des Delphins zwischen den Füßen des

Poseidon (S. 115): „Zu demselben Zwecke (der Raumfüllung) und um zugleich auf die Natur und Bedeutung des Pferdes hinzudeuten, war gewiß auch in dem Originalwerke (der Giebelgruppe), wie in dem Vasengemälde zwischen den Füßen des Gottes ein nach rechts des Beschauers gewendeter Delphin angebracht, welcher als mit dem Pferde zusammen aus dem Felsen hervorkommend gedacht war.“ Den zweiten zwischen Poseidon und dem sitzenden Manne bekommen wir dazu noch gratis in den Kauf. Wie sie beide dazu kommen, sich auf dem Festlande herumzutreiben, mag jeder mit sich selbst ausmachen. Denn wenn auch bei der gewöhnlichen Erzählung von der Erschaffung des Salzquells auf der Akropolis dieser als κῦμα oder θάλασσα bezeichnet wird, so verbindet sich doch damit nirgends die Vorstellung einer Größe, durch welche er zum Aufenthalte jener Meertiere geeignet erschiene.

Niemand also wird behaupten können, daß das Bild von Stephani im ganzen wie im einzelnen erklärt sei; wohl aber wird sich die Überzeugung befestigt haben, daß die angenommene Szene hier überhaupt nicht dargestellt sein könne. Und doch scheinen der Ölbaum in der Mitte, Athene und Poseidon zu beiden Seiten so deutlich zu sprechen! Wie ist da zum Ziele zu gelangen? Es ist mir von gewisser Seite zum Vorwurf gemacht worden, daß ich „mit wachsender Neigung darauf ausgehe, die Kunstwerke aus sich selbst zu erklären“. Jeder Philologe wird es als ein Lob ansehen, wenn man ihm nachsagt, daß er bestrebt sei, jeden Schriftsteller aus sich selbst zu erklären. Warum also sollte auch ich mich nicht jenes Vorwurfs freuen? Nicht Neigung, sondern eine auf vielfältiger Erfahrung beruhende Überzeugung ist es, wenn ich die Anforderung stelle, daß jede Erklärung eines Kunstwerks in erster Linie den im Kunstwerke selbst liegenden künstlerischen Motiven gerecht werden müsse; und ich hoffe, auch im vorliegenden Falle wird es sich bewähren, wenn wir von dem Bilde selbt ausgehen und zunächst erforschen, was es uns durch seine eigene Sprache sagt.

Die Mitte des Bildes, jedoch nicht den vordersten Vordergrund nimmt der Ölbaum ein, welcher durch die Schlange noch besonders als das Eigentum der Athene gekennzeichnet ist. Ihm zur Seite stürmt Poseidon hervor. Die Spitzen des zum Stoße gezückten Dreizacks richten sich nicht gegen den Baum oder die Schlange, auch nicht gegen Athene, sondern gemäß der gesamten Bewegung des Körpers gegen den Boden. Im bestimmtesten Gegensatze zu dieser seiner Bewegung steht die des Dionysos, der von links herbeieilt. Gleich einem Jäger, der einen wilden Eber abfangen, oder einem Soldaten, der mit gefälltem Bajonnett einen Angriff parieren will, streckt er seinen Thyrsos vor, aber zu welchem Zwecke? Betrachten wir unbefangen das Bild, wie beide Götter einander entgegenstürmen, wie Dionysos den Blick nicht nach dem Kopfe des Poseidon, sondern nach dessen Dreizack richtet, so müssen sich beim nächsten Schritte vorwärts ihre Waffen in der Weise begegnen, daß der Thyrsos des Dionysos den Stoß des Dreizacks auffängt, seine Gewalt bricht und dadurch verhindert, daß dieser den Boden, wenn überhaupt, mit heftiger Gewalt berühre. Athene zwischen beiden weicht seitwärts aus. Überrascht durch das Hervorstürmen des Poseidon und nicht sofort klar über das Ziel seines Angriffs deckt sie ihre linke Seite mit dem Schilde und erhebt ihre Lanze zur Verteidigung, sofern es einer solchen bedürfen sollte, aber noch ungewiß über den Punkt,

auf den sie die Spitze derselben zu richten hat. — Nicht unbeachtet darf die Formation des Terrains bleiben: vom Ölbaum fällt es ein wenig nach rechts ab, um sich in dem Sitze des königlichen Mannes wie zu einer Klippe zu erheben. Die Begrenzung ist vom Künstler bestimmt hervorgehoben; dahinter aber tummeln sich zwei Delphine, mit andern Worten: wir blicken auf das Meer. Wir dürfen jetzt wohl sagen, daß Poseidon vom Uferrande aus das Land betritt oder, wenn wir auf die Stellung des Rosses achten, noch genauer, daß er unmittelbar vorher gegen das Meer zu gewendet war; plötzlich aber wendet er sich wieder rückwärts, reißt das Roß mit sich herum und stürmt landeinwärts.

Jetzt ist es Zeit, daß wir uns nach der schriftlichen Überlieferung des Altertums umsehen. Der Ölbaum, Poseidon und das Roß weisen, wie bereits bemerkt, allerdings bestimmt auf den Streit der beiden Götter über Attika hin. Aber die Wunder sind verrichtet, ein Kreis göttlicher oder sterblicher Richter fehlt; dagegen schwebt über Athene bereits Nike als Verkünderin des errungenen Sieges. Damit, sollte man meinen, wäre alles abgeschlossen. Einige unter den zahlreichen von Stephani zusammengestellten Zeugnissen beweisen jedoch, daß dies nicht der Fall war. *Ποσειδῶν δὲ θυμῷ ὀργισθεὶς τὸ Θριάσιον πεδίον ἐπέκλυσε καὶ τὴν Ἀττικὴν ὕφαλον ἐποίησε*: Apollod. III 14, 1. Tunc Neptunus iratus marinis fluctibus exaestuantibus terras Atheniensium populatus est, quoniam spargere latius quaslibet aquas difficile daemonibus non est: Varro bei Augustinus de civ. dei XVIII 9. At Neptunus iratus in eam terram mare coepit irrigare velle, quod Mercurius Iovis iussu, id ne faceret prohibuit: Hygin. fab. 164. ... cum Neptunus iratus mare in civitatem misit, postea per Mercurium rogatus sedavit iracundiam: Serv. ad Verg. Georg. I 18. Cf. Statius Theb. VII 185 und Lactantius z. d. St. — Also nach gesprochenem Urteil zürnt Poseidon und wendet sich gegen das Land, das er nicht besitzen soll, um es zu verderben. Durch einen gewaltigen Stoß des Dreizacks soll es unter die Fluten getaucht werden, die ihm, sozusagen, auf dem Fuße folgen. Athene weicht erstaunt zur Seite aus. Da der Angriff nicht gegen ihre Person, nicht einmal gegen ihre neueste Schöpfung, den Ölbaum, gerichtet ist, so geziemt ihr eine abwartende Haltung, etwa in dem Sinne, in welchem Himerius (Or. II 7) bei Gelegenheit des Streites über das Land äußert: *οὐ γὰρ θέμις ὑπὲρ τοιούτων παιδικῶν αἰγίδα κινεῖν ἢ τρίαιναν* (cf. Eclog. XXII 2): wegen solcher (man möchte wörtlich übersetzen) Kindereien darf es zwischen Göttern nicht zu einem persönlichen Kampfe kommen. Ein solcher steht denn auch nicht zwischen Poseidon und Dionysos bevor; nur schützen, verteidigen, vor dem Untergange bewahren will letzterer das, was seiner Obhut anvertraut und zunächst bedroht ist: die zu Eleusis in der engsten Beziehung stehende thriasische Ebene. Eine Art historischer Parallele für dieses Schutzverhältnis bietet uns eine Erzählung bei Herodot VIII 65. Vor der Schlacht bei Salamis bemerkt ein landesflüchtiger, mit Xerxes zurückgekehrter Athener auf der thriasischen Ebene, daß sich von Eleusis her eine Staubwolke wie von 30 000 Mann vorwärts bewegt, aus welcher Iakchosruf erschallt. Sie wendet sich sodann gegen Salamis zu dem griechischen Heere, und der Athener sieht darin ein Zeichen, daß die Flotte der Perser der Vernichtung anheimfallen werde. So ist es auch auf dem Vasenbilde der in Poesie und Kunstgebrauch der späteren Zeit mit Iakchos

vielfach identifizierte Dionysos, der von Eleusis her zur Verteidigung des zunächst bedrohten Landes herbeieilt. In der am Boden gelagerten Gestalt des Hintergrundes werden wir wohl jetzt keinen Anstand nehmen, die Nymphe des Ortes zu erkennen.

Während also hier der Konflikt auf seinem Höhepunkte angelangt ist, sehen wir auf der andern Seite Amphitrite wegeilen mit dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens über das unerwartete und ungerechtfertigte erzürnte Vorgehen ihres Gemahls. Die in ihrer Gestalt ausgedrückten Empfindungen weisen auf die Notwendigkeit einer höheren Lösung hin. Bei Servius bringt sie Hermes, bei Hygin Hermes auf Geheiß des Zeus, welcher die Überflutung des Landes verbietet. In unserem Vasenbilde werden wir nicht umhin können, in dem königlichen Manne auf dem Felsensitze eben Zeus selbst zu erkennen, für den in den schriftlichen Quellen Hermes ja doch nur als Stellvertreter oder als Verkünder des höchsten Willens auftritt. Szepter, Mantel, das bärtige Antlitz sprechen für ihn; die steifen Locken, die ja auch bei der Deutung auf Kekrops keine Erklärung finden, sind weiter nichts als eine stilistische Anomalie. Auch Zeus erscheint durch das, was plötzlich in seinem Rücken vorgeht, überrascht; aber indem er den Blick rückwärts wendet, gibt er zu erkennen, daß er nicht nur einen stummen Beobachter abgeben will, sondern auf ein tätiges Eingreifen bedacht ist.

Über das oben rechts befindliche Tempelchen geben die früher zitierten Quellen keine Auskunft. Wenn bei einem ähnlichen Streite mit Hera Poseidon das argivische Land überflutet und an der Stelle, wo er auf Zureden der Göttin die Wogen wieder zurückzog, ein Tempel des Poseidon Proklystios errichtet wurde (Paus. II 22, 4), so möchte man geneigt sein, auch in dem Tempelchen des Vasenbildes etwas wie eine Sühnkapelle zu vermuten: ob das Erechtheion, wie Stephani meint, muß mindestens zweifelhaft bleiben, und es scheint wohl geratener, über einen Nebenpunkt, den der Künstler durch die Flüchtigkeit der Behandlung deutlich genug als solchen bezeichnet hat, sich weiterer Vermutungen zu enthalten. Hätte der Künstler wirklich das Erechtheion deutlich und erkennbar darstellen wollen, so würde er wahrscheinlich so verfahren sein, wie der Maler eines von Stephani für seine Ansicht zitierten Vasenbildes (Ann. d. Inst. 1868 t E.), auf dem allerdings der Omphalos aus dem Innern des delphischen Tempels vor denselben ins Freie versetzt ist, aber doch wieder Tempel, Dreifuß, Altar, Omphalos und Palme künstlerisch zu dem Bilde eines einheitlichen Lokals, dem Gesamtbilde des Heiligtums mit allem Zubehör, zusammengefaßt sind. Davon weicht das Petersburger Vasenbild weit ab — und es mußte abweichen. Die dargestellte Szene hat mit der speziellen Lokalisierung der Sage von der Erschaffung des Ölbaumes nichts weiteres zu tun. Der Ölbaum im Bilde bezeichnet nicht mehr den bestimmten Punkt auf der Akropolis, sondern ganz allgemein das Land, welches die Göttin durch ihn in Besitz genommen hat.

Wie alt die Sage von der Überschwemmung der thriasischen Ebene sei, die sich wie von selbst als eine Erweiterung der ursprünglichen Sage von dem Streite um das Land kennzeichnet, wird sich schwer bestimmen lassen. Alte Anknüpfungspunkte mochten gegeben sein und sie liegen sogar noch heute in kleinen Salzseen am Wege nach Eleusis offen zutage

(Welcker, A. D. I 103; Bursian, Geogr. v. Gr. I 329). Wenn wir aber in Betracht ziehen, wie die Werke der späteren Vasenmalerei häufig in engster Beziehung zur dramatischen Poesie stehen, wie der ganze Konflikt und seine Schlichtung durch die Intervention des Zeus und Hermes etwas Dramatisches hat, so liegt die Vermutung nahe, daß die Gestaltung der Sage in der Form und Auffassung, in welcher sie von dem Maler der Vase verwertet wurde, auch hier auf die dramatische Poesie zurückzuführen sei. Es soll damit nicht gesagt werden, daß die dargestellte Szene nun auch wirklich den Gegenstand einer besondern Tragödie gebildet habe. Wohl aber mochten andere Tragödien aus der attischen Heroensage den Anlaß bieten, auch jene Erzählung von den Folgen des Streites der Götter episodisch weiter zu entwickeln. So bildet z. B. im Erechtheus des Euripides der Streit des Poseidon und der Athene den historisch-politischen Hintergrund, wie wir aus der Rede der Gattin des Erechtheus sehen (bei Lycurg. adv. Leocr. c. 24, v. 46—49). Der Kampf des Eumolpos ist gewissermaßen nur eine Erneuerung des alten Streites; und wenn wir seine Beziehungen zu Eleusis ins Auge fassen, so könnte dadurch etwa auch das Hereinziehen der thriasischen Ebene in die Sage veranlaßt sein, die bei dem ursprünglichen Streite auf der Akropolis kaum genügend motiviert erscheint.

Auf einen Nachweis im einzelnen werden wir hier bei der Natur unserer Quellen verzichten müssen. Wird aber nur die allgemeine Beziehung auf die dramatische Poesie zugegeben, so würde schon daraus folgen, daß an einen Zusammenhang zwischen dem Vasenbilde und der Giebelgruppe des Parthenon nicht wohl zu denken ist. Aber auch davon abgesehen, würde Phidias für den Giebel gewiß nicht die Darstellung eines Momentes gewählt haben, der nur ein Nachspiel zur Haupthandlung auf der Akropolis bildet und in welchem Athene geistig in die zweite Linie zurücktritt. Die Verschiedenheiten in der künstlerischen Motivierung der Hauptfiguren der Giebelgruppe und des Vasenbildes, welche Stephani in keineswegs überzeugender Weise abzuschwächen und zu verdecken gesucht hat, fallen daher jetzt mit doppeltem Gewicht in die Wagschale.

Trotzdem dürfte vielleicht der Versuch noch nicht aufgegeben werden, von dem Vasenbilde für die Rekonstruktion des Giebels Nutzen ziehen zu wollen; und da ich vernehme, daß Stephani in dem noch nicht nach München gelangten CR für 1873 es bereits unternommen hat, das einzelne Roß des Poseidon auch für die Giebelgruppe durch weitere Beweise zu sichern, so mag wenigstens dieser eine Punkt hier noch einer kurzen Erörterung unterzogen werden. Die Frage ist fast mehr eine mathematisch-architektonische, als eine archäologische. Denn da die Gruppe sich in dem fest gegebenen Rahmen eines Giebelfeldes befand, so wird niemand, der nur entfernt einen Begriff von der Gesetzmäßigkeit des Geistes eines Phidias hat, leugnen wollen, daß neben großer Freiheit im einzelnen doch gewisse Hauptgliederungen und Hauptpunkte nach dem Gesetze strenger Entsprechung festgestellt sein mußten. Zwei solcher Orientierungspunkte sind die Rückenlinien der beiden Wagenlenkerinnen, welche bestimmte Abschnitte in der Komposition bezeichnen. Messen wir in Carreys Zeichnung vom Rücken der Nike die Entfernung bis zum linken Ende der Komposition, so finden wir, daß, obgleich der Zeichner, wohl infolge zu großer Eile, in den Höhenverhältnissen der äußersten Figuren irrte, doch die Entfernung vom Rücken

der Amphitrite bis zur rechten Ecke die gleiche ist, wie auf der linken Seite. Ist dies aber der Fall, so müssen auch die weiteren Dimensionen von dem Rücken zur Giebelmitte einander gleich sein, d. h. die Lücke zur rechten Seite muß nach dem Maße der (in der Zeichnung) vollständig erhaltenen linken Seite bestimmt werden. Das mathematische Gesetz gestattet hier eine vollkommen sichere Schlußfolgerung. Aber wir bedürfen nicht einmal einer solchen, sondern wir vermögen uns auf den Tatbestand zu berufen, wie er in der bisher zu gering angeschlagenen Zeichnung des Nointelschen Anonymus vorliegt. Hier entspricht sich nicht nur die Breite der beiden Flügel, sondern auch die der beiden inneren Abteilungen. Jeder dieser vier Abschnitte nimmt ziemlich genau (etwa die in Spitzen auslaufenden Beine der Eckfiguren abgerechnet) ein Viertel der gesamten Breite der Gruppe ein, und die Lücke zwischen Poseidon und Amphitrite entspricht genau dem Raume zwischen Athene und Nike. Gewiß niemand wird annehmen wollen, daß der Zeichner in den letzten Dezennien des XVII. Jahrhunderts aus eigenem Verständnis die Komposition etwa nach den Skizzen Carreys in dieser strengen Weise zurecht gerückt habe, sondern wer die Zeichnung machte, hat sicherlich diese mathematischen Proportionen im Angesicht des Tempels auf das Papier übertragen. Carrey hatte zumeist das Malerische in den Motiven der Bewegung, der Gewandung im Auge; der Anonymus war, wie schon Michaelis vermutete, wahrscheinlich Architekt oder Ingenieur. Seine Zeichnung hat etwas Hölzernes, Geradliniges und Eckiges; aber sein Auge mochte geübter sein, die architektonischen Verhältnisse zu sehen. Er zeichnete wahrscheinlich zuerst den Rahmen und in diesen die Figuren, Carrey zuerst die Figuren und um diese den Rahmen.

Müssen wir daher die Lücke neben Poseidon so breit annehmen, wie sie der Anonymus zeigt, so paßt das einzelne Roß des Vasenbildes in keiner Weise in dasselbe; und es ist wahrlich die Forderung eines sacrificio dell' intelletto, wenn uns zugemutet wird, hier etwas anderes als ein der andern Seite entsprechendes Gespann anzunehmen.

„Kielholen“.*)

Die Beziehung des in der Arch. Zeit. 1875, Taf. 5, publizierten attischen Vasenbildes auf die Bestrafung der Seeräuber durch Dionysos ist, wie der Herausgeber S. 53 selbst bemerkt, „durchaus nicht ohne Bedenken“, vor allem deswegen, weil nichts auf eine mythologische Szene deutet. Das Richtige scheint mein Kollege Konrad Hoffmann erkannt zu haben, wenn er an das sogenannte „Kielholen“ erinnert, eine jetzt wohl außer Gebrauch gekommene Seemannsstrafe, die darin bestand, daß der Delinquent an einem Taue unter dem Kiele des Schiffes weggezogen wurde. Sie konnte eine mildere oder strengere sein, da bei einem schnellen und straffen Anziehen des Taues das Zerschellen des Körpers am Kiel und damit der Tod keineswegs ausgeschlossen war, während im entgegengesetzten Falle der Verurteilte mit einem unangenehmen Bade und dem Todesschrecken davonkam. Das Vasenbild weicht allerdings in der Art der Vollstreckung, aber nicht im

*) Archäologische Zeitung 1876, S. 126.

Wesen von dieser besonderen Form der Strafe ab. Die Szene ist an ein felsiges Ufer verlegt, von dem die Verbrecher in das Meer gestürzt wurden. Vermittelst der Stangen können sie nach Belieben unter dem Wasser gehalten, aber auch vermittelst der Taue nach genügendem Bade herausgezogen werden. Ob in der antiken Literatur von dieser Strafe die Rede ist, vermag ich nicht anzugeben. Doch findet sich ja wohl noch ein Philologe, dem es Vergnügen macht, die archäologischen Schriftquellen mit bezüglichen Notizen, sofern sie vorhanden sind, zu bereichern.

Ὑποβιβάζεσθαι.*)

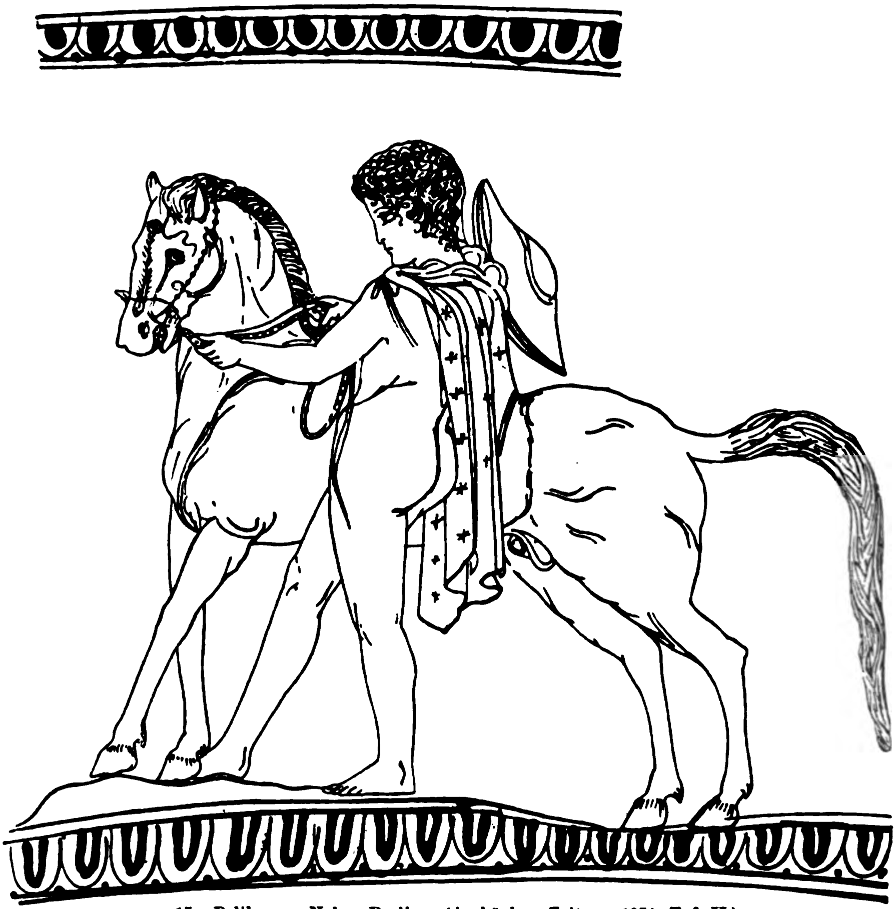
C. Robert hat zuerst in den *Annali dell' Instituto* (1874, t. *T*; cf. p. 243—46), sodann nach einer genaueren Zeichnung in der A. Z. 1878, T. 22 ein nolanisches, jetzt im Berliner Museum [Furtwängler II 2357] befindliches Vasenbild publiziert [Abb. 17], dem er nach zwei Seiten hin eine mehr als gewöhnliche Bedeutung vindiziert. Mit feinem Blicke hat er in dem Bilde eine Darstellung des *ὑποβιβάζεσθαι* erkannt: *διδακτέον δὲ τὸν ἵππον καὶ ὑποβιβάζεσθαι. ἔστι δὲ τοῦτο διιστάντα τὰ σκέλη ἐγκαθίζειν τε καὶ ταπεινοῦν ἑαυτόν, ὥστε εὐπετῶς ἀναβαίνειν τὸν ἱππέα*: Poll. I 213; vgl. Xenoph. *π. ἱππ.* 6, 16. Ein zur Linken seines Pferdes stehender Jüngling drückt seinen rechten Fuß gegen den rechten Vorderhuf des Pferdes, um dasselbe zu zwingen, dieses Bein gleich dem linken noch mehr zu strecken und so das Aufsteigen auf den erniedrigten Rücken zu erleichtern. Sehr passend hat sodann Robert zur Vergleichung eine Gruppe aus dem Parthenonfries abbilden lassen, die mit der ganzen Komposition eine auffallende Ähnlichkeit hat: eine Ähnlichkeit, welche noch dadurch gesteigert wird, daß hier wie auf der Vase der Jüngling eine auf den Rücken herabhängende Chlamys und einen Petasos im Nacken trägt. Aus dieser Vergleichung glaubt nun Robert eine zweifache Folgerung ziehen zu dürfen: erstens, daß hier eines der seltenen Beispiele vorliege, in denen ein Vasenbild nach einem plastischen Vorbilde kopiert worden sei; zweitens, da diese Kopie doch nur in Athen gemacht sein könne, daß dadurch die athenische Herkunft der nolanischen Vasen eine neue und entscheidende Bestätigung erhalte.

Je einfacher diese Folgerungen erscheinen, um so gefährlicher sind sie wegen ihrer Konsequenzen, sofern sie sich schließlich doch als trügerisch erweisen sollten.

Die beiden Darstellungen des *ὑποβιβάζεσθαι* sind nicht die einzigen, welche wir besitzen. Ich rühme mich nicht, den gesamten Denkmälervorrat daraufhin geprüft zu haben, sondern nur zufällig bin ich nach Lesung des Robertschen Artikels auf zwei weitere Beispiele aufmerksam geworden. Das eine findet sich auf einer Münze von Larissa in Thessalien aus guter griechischer Zeit, auf der J. Friedländer richtig den Moment vor dem Aufsteigen erkannt hat (Monatsber. d. Berl. Akad. 1878, Taf. II 30; S. 453). Das Pferd ist nach rechts gewendet und der Jüngling steht deshalb nicht diesseits, sondern jenseits desselben.**) Indem er das Pferd mit

*) Archäologische Zeitung 1880, S. 18—19.

**) Um die Zweideutigkeit von „vor" und „hinter" zu vermeiden, empfiehlt sich vielleicht die Bezeichnung „diesseits" und „jenseits" zu allgemeinem Gebrauche.



17. Pelike aus Nola. Berlin. (Archäolog. Zeitung 1878, Taf. II.)

der Linken am Zügel hält und etwas zurückgelehnt den rechten Arm mit der Reitgerte auf die Kruppe stützt, drückt er seinen rechten Fuß gegen den linken Vorderfuß des Rosses, welches diesen hebt, um ihn ebenso wie den rechten zu strecken. Der Petasos oder die Kausia bedeckt hier den Kopf, die Chlamys hängt über die Brust und die linke Schulter herab. — Die zweite Darstellung ist von den bisherigen durch einen weiten Zeitraum getrennt; es ist ein spätrömisches Relief im Louvre, dessen Hauptgegenstand ein Suovetaurilienopfer bildet (Clarac pl. 221, nr. 313). Am rechten Ende steht ein gerüsteter Krieger neben seinem nach links gewendeten Rosse; die Linke legt er auf die Mähne oben im Nacken, den rechten Arm stützt er, etwas zurückgelehnt, auf den Rücken, und mit dem rechten Fuß rückt er die Vorderbeine des Pferdes zurecht.

Nach diesen Vergleichungen wird Robert schwerlich noch an der Behauptung festhalten dürfen, daß der im Parthenonfriese und dem Vasenbilde gewählte Moment zu denen gehöre, die sich nicht so leicht dem Sinne

des Künstlers darbieten und also nicht wohl zweimal voneinander unabhängig erfunden sein könnten. Es handelt sich nicht um ein zufälliges, von einem Künstler individuell beobachtetes und aus dem Flusse der Erscheinungen herausgehobenes Motiv, sondern um eine typische oder technische, überall in der Reitschule eingeübte Stellung, die, von Äußerlichkeiten abgesehen, ihrem Wesen nach immer die gleiche bleibt. Ebenso erweist sich die Bedeutung, welche Robert dem Fehlen einer ritterlichen Bewaffnung mit Schwert und Lanze für die Abhängigkeit des Vasenbildes von dem Friesrelief beilegen will, im Hinblick auf die thessalische Münze als illusorisch: es handelt sich eben nicht um den kriegerischen Ausmarsch eines Ritters, sondern einfach um eine Reiterstellung. Bleibt nun auch die äußerliche Übereinstimmung in der übrigens durchaus nicht ungewöhnlichen Anordnung von Chlamys und Petasos, so hat dafür Robert selbst auf verschiedene feinere Unterschiede in Stellung und Haltung von Roß und Reiter hingewiesen, die sich schließlich doch weniger aus einer äußerlichen Anbequemung an den Raum der Vase, als aus selbständiger Naturbeobachtung erklären. Sollte aber selbst hiernach die Möglichkeit einer Entlehnung des Vasenbildes von dem Friesrelief noch nicht vollständig ausgeschlossen sein, so ist doch sicherlich die Notwendigkeit in keiner Weise zuzugeben.

Für weitere Folgerungen darf aber außerdem der künstlerische Charakter, der Stil der Zeichnung keineswegs außer acht gelassen werden. Die Würdigung desselben wird durch die Vergleichung eines zweiten in Form und Technik übereinstimmenden Gefäßes erleichtert, das mit dem ersten für Berlin erworben und von Robert in der A. Z. 1878, T. 23 publiziert ist [Furtwängler, Berl. Vasen II 2356]. „Es kann kaum zweifelhaft sein, daß wir zwei Produkte wahrscheinlich desselben Arbeiters, jedenfalls derselben Fabrik vor uns haben.“ Was Robert über die peinliche Genauigkeit in der Wiedergabe des Details, über die „sorgfältige, aber noch etwas unsichere, fast möchte ich sagen ängstliche Hand“ bemerkt, ist gewiß richtig. Nur hat Robert versäumt, die einzelnen Beobachtungen einem allgemeinen Gesichtspunkte unterzuordnen. Es fehlt der Zeichnung durchaus der (ich wähle den Ausdruck mit Vorbedacht) tektonische Charakter, der sonst den Vasen von Nola eigen zu sein pflegt; die Zeichnung ist, selbst rein technisch betrachtet, eine durchaus individuelle freie Handzeichnung, für die ich im Augenblick keine weiteren Vergleichungen auf Vasen beizubringen vermöchte. Hat diese nun aber irgend etwas mit attischem Charakter gemein? Auffällig erscheint schon die Behandlung von Äußerlichkeiten, wie der Zügel, des Stirnschmuckes des Pferdes, der Stiefel, des Helmes am Krieger der zweiten Vase, auffällig auch das Verhältnis des Kopfes zum Körper am Jünglinge sowohl wie am Krieger; und wenn letzterer in seiner ganzen Erscheinung etwas (im antiken Sinne) Halbbarbarisches hat, so tritt uns auch an dem Pferde der ersten Vase etwas Ungriechisches, nämlich ein auffallender Mangel an Stililisierung in der Zeichnung entgegen. Wir haben es mit einer Auffassung der Natur zu tun, die oft sehr ins einzelne geht, aber nicht versteht, dieses einzelne dem Ganzen unterzuordnen, die nicht auf einem inneren Verständnis der Dinge beruht, sondern sich mit einer mehr oder weniger oberflächlichen Wiedergabe der äußeren Erscheinung begnügt. Fragen wir jetzt, wo wir einer verwandten Kunstrichtung begegnen, so brauchen wir uns nicht weit von dem Fundorte der beiden Vasen zu entfernen. Wir finden sie in den

unteritalischen, namentlich lukanischen Grabgemälden, von denen hier nur die pästanischen in den *Mon. d. Inst.* VIII, t. 21 und im *Bull. nap.* N. S. IV, t. 4—7 zitiert werden mögen. Technik und Vortragsweise bedingen natürlich manche Verschiedenheiten im einzelnen; aber in der Grundauffassung zeigt sich die größte Übereinstimmung.

Was Thon und Firnis, das Technische des Töpferhandwerks, anlangt, unterscheiden sich die beiden Vasen, soweit ich sehe, durchaus nicht von andern nolanischer Herkunft; ja auf der Rückseite fällt der Maler, sozusagen, ganz aus seiner Rolle und zeichnet seine Figuren in der gewöhnlichsten, konventionellsten Manier. Handelt es sich also hier um einheimisches Fabrikat, so erhält dadurch die Hypothese vom athenischen Ursprunge der nolanischen Vasen überhaupt keine Bestätigung, sondern erscheint vielmehr den gewichtigsten Zweifeln unterworfen.

Die Dareiosvase.*)

(1881.)

Die Dareiosvase im Museum von Neapel hat das Unglück gehabt, zuerst durch ungenaue Beschreibungen und ungenügende Publikationen in die Öffentlichkeit eingeführt und erst nach und nach genauer bekannt zu werden. Als dann endlich mehr als zwanzig Jahre nach ihrer Entdeckung von seiten des archäologischen Instituts (Mon. d. Inst. IX t. 50) [Abb. 18] eine würdige Abbildung geliefert wurde, war der Reiz der Neuheit geschwunden, und auch der Herausgeber, durch die vor ihm ausgesprochenen Meinungen gewissermaßen gebunden, scheint seine Aufgabe mehr in einer Kritik derselben gesehen, als sich die nötige Unbefangenheit gewahrt zu haben, um nochmals von vorn anzufangen und das Bild mit frischem, ungetrübtem Blicke auf seinen geistigen, idealen Kern zu prüfen. Zudem lag es ja nahe, bei einer Darstellung, deren Mittelpunkt eine historische Persönlichkeit einnimmt, auf die Erforschung der äußeren historischen Umstände einen besonderen Nachdruck zu legen. Und doch werden wir nicht bloß durch die obere Figurenreihe des Bildes über die Wirklichkeit hinausgeführt, sondern die Betrachtung des Gesamtvorrates aller Vasenmalereien muß uns zu der Voraussetzung drängen, daß der historische Inhalt durch den poetischen weit überwogen wird, ja daß wir gar nicht berechtigt sind, eine eigentlich „historische“ Darstellung zu erwarten, sondern nur ein Bild, in dem ein historisches Verhältnis das Motiv abgibt, um eine poetische Idee in möglichst eindringlicher und verständlicher Weise zur Anschauung zu bringen. Es lohnt sich wohl der Mühe, von diesem Standpunkte aus das Bild einer erneuten selbständigen Betrachtung zu unterwerfen.

Da das Bild als bekannt vorausgesetzt werden darf, so wird die Beschreibung nur soweit auf Einzelheiten eingehen, als diese für die Deutung von besonderer Wichtigkeit sind.

Von den drei Figurenreihen, die im Bilde übereinander erscheinen, fassen wir die unterste als den Vordergrund, im geistigen Sinne als die

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol.-hist. Classe, 1881, II, S. 103—108: Exegetische Beiträge Nr. 2.



18. Dareiosvase. Neapel, Museo nazionale. (Mon. d. Inst IX 50.)

Voraussetzung für die in der mittleren Reihe ausgesprochene Haupthandlung auf. Der Schatzmeister des Königs empfängt von zwei Persern Tribut in Geld und Gaben; drei persische Jünglinge bringen auf den Knien ihre Huldigung dar. Geld und zahlreiche für den Kriegsdienst tüchtige Völkerschaften, Steuern und allgemeine Wehrpflicht, das sind noch heute die Voraussetzungen, ohne welche an große politische und kriegerische Unternehmungen zu denken nicht wohl erlaubt ist. So hat denn jetzt in der mittleren Reihe der König Dareios, beschützt von seinem Leibwächter, die Großen seines Reiches um seinen Thron zur Beratung versammelt. Allerdings hat sie der Künstler in ihrer Erscheinung verschiedenartig charakterisiert. Die einen erscheinen in vollem, die andern in gemischt asiatischem Kostüm, einer sogar ohne alle fremdartige Zutat in gewöhnlicher griechischer Tracht. Aber auch am persischen Hofe begegneten sich einheimische Große, kleinasiatische Satrapen und dazu griechische Flüchtlinge; und von dieser Verschiedenartigkeit gewährt uns das Gemälde eine genügende Vorstellung.

Bestimmte Individualitäten vorauszusetzen, fehlt jede Veranlassung, um so mehr, als alle Personen zusammen nur die eine Idee der königlichen Ratsversammlung repräsentieren. Nur eine Gestalt, die unmittelbar vor dem Könige nicht sitzt, sondern steht, sondert sich bestimmt aus der Masse aus, schon dadurch, daß sie auf eine niedrige, scheibenartige Basis gestellt ist. Wir müssen es als einen besonders glücklichen Zufall betrachten, daß uns in den Traditionen des Altertums eine Notiz erhalten ist, welche uns über diese Absonderlichkeit genügende Auskunft verschafft. Älian (v. h. XII 62) berichtet uns von folgender Sitte am persischen Hofe: wenn jemand dem Könige in einer wichtigen und gefährlichen Angelegenheit einen gewagten und den Ansichten des Königs zuwiderlaufenden Ratschlag zu erteilen sich erkühnte, so mußte er sich dabei auf einen goldenen Ziegel (πλίνθος) stellen; und wenn er die Überzeugung erweckte, daß sein Rat ein nützlicher sei, so wurde ihm der Ziegel als Lohn zuteil; gleichwohl aber erhielt er Geißelhiebe, weil er es gewagt, dem Könige zu widersprechen. „Ein freier Mann,“ fügt Aelian hinzu, „sollte nach meiner Meinung eine derartige Belohnung nicht als einen genügenden Entgelt für solche Schmach hinnehmen.“ Schon Quaranta, der als einer der ersten über die Vase gesprochen, hat diese Notiz zur Erklärung herbeigezogen. Aber welche Nutzanwendung haben er und alle seine Nachfolger von ihr gemacht? Man hat gesagt: der Mann, der auf der Scheibe stehe, fordere den König zum Kriege gegen Hellas auf, sein Rat siege und er erhalte den Diskos zum Lohne. Ist das im Bilde zu erkennen? Sicher sind dem Redner vorläufig nur — die Schläge, keineswegs schon die Belohnung. Dareios, der schon im Anfange seiner Regierung durch Atossa zum Kriege gegen Hellas aufgestachelt wird (Herod. III 134), der nachher, als die Athener mit den Milesiern sich in die asiatischen Händel mischen, in der feierlichsten Form von den Göttern Rache an den Athenern erfleht, der sich von da an täglich beim Mahle von einem Diener an die Athener erinnern läßt (V 105; vgl. VI 94): hatte dieser Dareios noch nötig, in der Ratsversammlung sich zum Krieg mit Hellas gegen seinen Willen überreden zu lassen? Im Gegenteil! Betrachten wir nur einmal den Mann, der redet: er ist dargestellt in kurzem Rock und Mantel, mit hohen Stiefeln, mit Reisestock und -hut. Aus der Ferne kommend, tritt er in die Ratsversammlung. Ich will auf den Gesichtsausdruck,

obwohl es von anderer Seite in einem meiner Auffassung günstigen Sinne geschehen ist, kein besonderes Gewicht legen. Aber die gesamte Haltung und Erscheinung ist nicht die eines Mannes, der zu einer Sache überreden, sondern der abreden, der warnen will: „Vertraue nicht auf deine Schätze, auf die Zahl deiner Völker! Durch den Augenschein habe ich mich überzeugt, mit welchen Feinden du den Kampf aufnehmen willst.“ Da mochte er reden von der Gottesfurcht der Hellenen, davon, daß sie sich beraten lassen in allen Dingen von der Gottheit; und hierauf möchte ich das delphische Geschwisterpaar beziehen, welches der Künstler in der obersten Reihe zur Darstellung gebracht hat. Da mochte er weiter warnen (Aischyl. Perser 60—64):

Unaufhaltbar, überwältigend ist die Waffenmacht der Perser,
Doch wenn Trug sinnet die Gottheit, wo noch bleibt Menschen da Rettung?
Wer entrinnt ihr mit dem raschfliehenden Fuß glücklichen Sprunges?
Denn so süß lächelnd im Anfange sie liebkost, sie verlockt in das Garn, draus nimmermehr
Noch hinausschleichend, noch ausweichend vergönnt ist zu entfliehn.
(Donner.)

Er wagt es, dem Könige zu widersprechen, der den Krieg bereits beschlossen hat — das besagt die Scheibe, auf der er steht —, aber vergeblich! Denn die trugsinnende Göttin, die Apate in der oberen Reihe, reißt mit dämonischer Gewalt Asia zum Kampf gegen Hellas fort. Hellas aber unter dem beratenden Beistand seiner Wahrheit redenden Götter, unter dem Schutze von Zeus und Athene — das ist die Schlußgruppe in der Mitte der oberen Reihe — wird siegreich aus dem Kampfe hervorgehen.

Aber wird man fragen, auf welchen Zeugnissen beruht diese Deutung? Wer ist der Mann, der hier gegen den König auftritt? Im Namen des Künstlers, der dieses Bild erfunden hat, lehne ich die Verpflichtung ab, hier einen bestimmten Namen aus der historischen Tradition nachzuweisen. Wäre es dem Künstler auf einen bestimmten Namen angekommen, so würde er ihn wie den des Dareios u. a. beigeschrieben haben. Nicht eine einzelne, mehr oder weniger zufällige Episode aus der Vorgeschichte des Krieges will der Künstler darstellen, sondern ein Bild des ganzen Krieges, nicht nach seinem materiellen Verlaufe, sondern in seiner ethischen Gesamtbedeutung will er uns geben. Bei Herodot lesen wir, daß Dareios am Anfange seiner Regierung die Küsten Griechenlands erforschen ließ (III 134). An einer anderen Stelle (VII 10) aber erzählt er, daß Artabanos dem Xerxes auf das eindringlichste von dem Zuge gegen Hellas abrät. Beide Nachrichten konnten dem Künstler bekannt sein, aber, mochte er nun selbst der dichtende Künstler sein oder mochte er einem andern Dichter folgen, so war er doch nicht verpflichtet, einer dieser Erzählungen im einzelnen zu folgen. Seine Aufgabe war, uns die Perserkriege als ein tragisches Verhängnis vor Augen zu führen, zu zeigen, wie Asien durch unheilvolle Verblendung, durch die Apate, in den Krieg fortgerissen wurde trotz verständigster und wohlmeinendster Warnungen, durch welche die Verblendung erst in ihr volles Licht gesetzt wurde. Ohne Warnung wäre der Krieg ein bedauernswürdiger Irrtum; erst durch die Warnung wird er zu einer tragischen, verhängnisvollen Schuld. Der Künstler hätte statt des Namens Dareios den des Xerxes der Gestalt des Königs beischreiben und durch geringe Veränderungen sein Bild mit der Erzählung des Herodot in Einklang

bringen können. Er wählte den des Dareios, indem für uns in seinem Namen auch der seines Nachfolgers der Idee nach mit eingeschlossen ist: denn des Dareios Wille, des Dareios Verblendung wirkt in Xerxes noch fort, und so steht bereits im Anfange die unheilvolle Schlußkatastrophe deutlich vor unserem geistigen Auge. — So gehört das Bild seinem poetischen Inhalte nach zu den vorzüglichsten der unteritalischen Vasenmalerei: wir finden in ihr den Gedankeninhalt einer Tragödie, die würdig ist, sich den Persern des Aischylos an die Seite zu stellen.

Herakles im Hesperidengarten.*)

(1881.)

Unter den verschiedenartigen Darstellungen des Herakles im Hesperidengarten scheint das von des Vergers in seinem Werke: l'Etrurie et les Etrusques pl. IV publizierte Bild einer Chiusiner Amphora eine ganz isolierte Stellung einzunehmen. In der Mitte thront nach rechts hin auf einem Stuhle ohne Lehne eine königliche Gestalt mit einem Zepter in der Rechten. Durch einen gewaltigen Blitz in der auf dem Schoße ruhenden Linken erscheint sie als Zeus charakterisiert. Vor ihr steht, die an die Schulter gelehnte Keule in der Linken tragend, Herakles und reicht ihr einen runden, weißen Gegenstand hin, in welchem wir trotz seiner unverhältnismäßigen Größe einen Apfel des Hesperidenbaumes erkennen müssen, der zwischen den beiden Figuren nach dem Hintergrunde hin dargestellt ist. Im Rücken des Zeus stehen noch Artemis mit großem Bogen und zwei Jagdspeeren und Apollo mit einem Lorbeerstabe, die Linke auf die rechte Schulter seiner Schwester legend, welche das Haupt nach ihm umwendet.

Im Text wird einfach bemerkt, daß Herakles dem Zeus die Hesperidenäpfel überbringe. Wo ist aber davon etwas überliefert? Herakles wird von Eurystheus abgesandt, die Äpfel zu holen, und diesem überbringt er sie, nicht dem Zeus. Aber selbst wenn er sie hätte dem Zeus übergeben sollen, durfte dieser dann unmittelbar neben dem Hesperidenbaume sitzen? Also schon bei der allgemeinen Betrachtung des Bildes stehen wir einer ungelösten Schwierigkeit gegenüber. Unsere Bedenken aber steigern sich noch, wenn wir die Darstellung nach ihren sachlichen und stilistischen Eigentümlichkeiten im einzelnen prüfen.

In der ersten Hälfte der Vasenmalerei, d. h. auf schwarzfigurigen Bildern und auf den rotfigurigen bis zur Höhe der zur Freiheit ansteigenden Entwickelung finden wir den thronenden Zeus mit Chiton und Mantel bekleidet; in der zweiten Hälfte, von der Höhe abwärts, fällt der Chiton weg und es bleibt nur der Mantel, welcher die rechte Schulter und die rechte Seite der Brust frei läßt; vgl. Overbeck, Kunstmyth. Atlas I 8—21 im Gegensatz zu 22—34. Von dieser festen Typik würde die Chiusiner Vase die einzige Ausnahme bilden; und zwar würde ein Zeus nicht nur mit einem gewöhnlichen, sondern sogar mit einem langärmeligen Chiton geradezu un-

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. hist. Classe, 1881, II, S. 109—112: Exegetische Beiträge Nr. 3.

erhört sein. Sollen wir also die Ausnahme ohne weiteres als solche gelten und als etwas Gleichgültiges unberücksichtigt lassen?

Gehen wir weiter: da finden wir über dem linken Arme des Herakles nicht die gewöhnliche Löwenhaut, sondern etwas, das nach den Falten als ein gewöhnliches Gewandstück gelten könnte, wenn es nicht wegen des Tierkopfes, in den es ausläuft, für eine Haut gehalten werden müßte. Wir würden in diesem am liebsten einen Ochsenkopf erkennen, wenn nicht die Hörner mit Zacken versehen wären, die sicher ein Hirschgeweih bezeichnen sollen. Unglücklicherweise kommt einmal auf einem Vasenbilde (Gerhard A. V. II 99) unter einem Hesperidenbaume ein Hirsch vor. Das genügt



19. Herakles im Hesperidengarten. Amphora von Chiusi. (Des Vergers, l'Etrurie Taf. IV.)

dem Herausgeber des Chiusiner Bildes zu der Kombination, daß nach einer von ihm angenommenen abweichenden Sage der Hirsch den Drachen als Wächter des Baumes ersetzt, und daß dann Herakles nach Erlegung des Hirsches sich mit dessen Haut, wie sonst mit der des Löwen, bekleidet haben möge. Da jedoch diese Deutung schwerlich irgendwo Beifall finden wird, so stehen wir auch hier wieder einer zunächst unerklärlichen Absonderlichkeit gegenüber.

Absonderlich sind ferner die dunkeln Stiefel des Apollo, während eine Unklarheit in der Publikation auf etwas Außergewöhnliches auch an den plump beschuhten Beinen des Zeus deutet. — Als Abweichungen von dem gewöhnlichen Dekorationssystem der Vasen sind sodann die rautenförmige

Verzierung unter dem Bilde, sowie das eigentümlich kombinierte Palmettenornament zu bezeichnen, welches an dem oberen Bildrande keinen linearen Abschluß gewährt. Auffallend ist endlich eine gewisse Mattigkeit und Nüchternheit in der Zeichnung, die sich auch in den Köpfen, namentlich in dem des Zeus, fühlbar macht und überhaupt einen Mangel an griechischer Stilisierung verrät.

Durch diese letzte Bemerkung werden wir der Lösung der Schwierigkeiten entgegengeführt. Wir haben es nämlich offenbar nicht mit einer Malerei von original griechischer Hand, sondern mit einem Erzeugnis provinzieller oder lokaler Fabrikation zu tun, das keineswegs vereinzelt dasteht, sondern namentlich in einer Reihe von Trinkschalen Chiusiner Herkunft manche Analogien findet (Jahn, Münch. Vas. Einleitg. S. LXXXII; Bull. d. Inst. 1859 p. 137). Damit aber verändert sich der ganze Standpunkt der Beurteilung des Bildes, indem wir bei einem Produkte des etruskischen Kunsthandwerkes auf manche nicht nur stilistische, sondern auch sachliche Mißverständnisse gefaßt sein müssen.

Auf ein solches Mißverständnis haben wir nicht nur das Hirschfell zurückzuführen, sondern auch den „Zeus": nehmen wir ihm den Blitz, so bleibt der Königstypus unteritalischer Vasenbilder übrig, für den das Fehlen oder das Vorhandensein der Ärmel des Chiton nicht weiter in Betracht kommt. In einem solchen Könige glaubte der Künstler, der fremden Vorlagen folgte, einen Zeus zu erkennen, und wenn er auch nicht verstand, den Blitz richtig in die stark verzeichnete Linke zu legen, so glaubte er doch an Deutlichkeit nichts übrig lassen zu dürfen, indem er durch das Attribut eines außergewöhnlich großen, möglichst in die Augen fallenden Blitzes den König zu einem freilich inkorrekten Zeus umgestaltete.

Wer aber ist der König? Der Hesperidenbaum verbietet an Eurystheus zu denken. Wir finden aber noch einmal Herakles vor einem thronenden, durch Adlerzepter ausgezeichneten König auf den Fragmenten einer unteritalischen Vase (Gerhard, Ges. Abh. I T. 19), und dieser König wird durch die Inschrift als Atlas bezeichnet. Wir haben also in dem Chiusiner Vasenbilde ein zweites Beispiel des „König Atlas im Hesperidenmythos".

Troische Miszellen.

Erste Abteilung.*)

(1868.)

Die Monumente des troischen Zyklus sind in neuerer Zeit sowohl wegen ihrer reichen Fülle als wegen ihres engen Zusammenhanges mit der epischen und dramatischen Poesie mit einer gewissen Vorliebe behandelt worden und haben daher auch früher als manche andere Denkmälerkreise eine zusammenfassende Behandlung in Overbecks Heroengalerie erfahren. Seitdem ist allerdings manches neue Material ergänzend hinzugetreten, und als nicht minder wichtig darf es betrachtet werden, daß gerade in den

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie d. Wissensch., philos.-philol. Classe, 1868, I, S. 45—80.

letzten Dezennien die Methode archäologischer Interpretation überhaupt nicht unwesentliche Fortschritte gemacht hat. Daraus erklärt es sich zur Genüge, daß sich mir bei einer systematischen Bearbeitung des Materials, wie sie zum Behuf meiner Vorlesungen an der Universität erfordert wurde, eine Reihe von Bemerkungen ergab, teils ergänzender, teils berichtigender Art, die mir auch über den Kreis der augenblicklichen Zuhörer hinaus ein etwas allgemeineres Interesse darzubieten schienen. Indem ich dieselben hier zusammenstelle, beabsichtige ich keineswegs eine fortlaufende Rezension oder eine erschöpfende Ergänzung des Overbeckschen Werkes zu geben, sondern ich beschränke mich auf die Besprechung derjenigen Monumente, für deren Erklärung ich glaube neue und sichere Resultate bieten zu können. Die Reihenfolge ist im allgemeinen durch die Ordnung des epischen Zyklus gegeben; doch ist von ihr abgegangen worden, wo ein speziell archäologischer Gesichtspunkt dies ratsam erscheinen ließ. Überhaupt aber wird es diesen kleinen Aufsätzen hoffentlich nicht zum Nachteil gereichen, wenn sie ihren Ursprung aus Universitäts-Vorlesungen darin nicht verleugnen, daß sie nicht nur auf die Resultate Wert legen, sondern ebensosehr auf den Weg, die Methode der Untersuchung, durch welche dieselben gewonnen wurden.

Das Urteil des Paris.

Das von Overbeck X 6 publizierte vulcentische Vasenbild, von dessen hoher Schönheit freilich die stark verkleinerte Abbildung keinen richtigen Begriff gibt*) [Abb. 20], stellt uns allerdings einen Jüngling und drei weibliche Gestalten vor Augen, welche bei flüchtiger Betrachtung wohl an Paris und die drei Göttinnen erinnern können. Die lange Reihe von Darstellungen des Parisurteils auf Vasenbildern zeigt uns indessen eine so typische Durchbildung des Gegenstandes in den verschiedenen Kategorien der Vasenmalerei (mit schwarzen Figuren, mit roten in strengerem und mit solchen in dem mehr malerischen Stile), daß wir genötigt sind, an die Interpretation eines so vorzüglichen Bildes, wie das vorliegende, weit strengere methodische Forderungen zu stellen, als bei andern minder typisch durchgebildeten Gegenständen. Betrachten wir also zunächst den angeblichen Paris, so könnten wir uns einen so einfachen Paris im Mantel und mit langem Stabe auf einer schwarzfigurigen Vase wohl gefallen lassen; auf rotfigurigen des strengeren Stils dagegen finden wir als beinahe ständiges Attribut die Lyra: Overb. Nr. 48; 50; 51 (Welcker A. D. V. Taf. A, 1);



20. Hochzeitsszene. Amphora aus Vulci, ehemals bei Basseggio. (Mon. d. Inst. VIII 35.)

*) Eine bessere Abbildung ist jetzt in den Mon. d. Inst. VIII 35 gegeben und von Helbig (Ann. 1866 p. 450 sqq.) mit der richtigen Erklärung begleitet worden, die ich zuerst in den Ann. 1862 p. 14 kurz angedeutet hatte. Da es mir besonders auf die Methode der Interpretation ankam, so glaubte ich die folgende, schon früher geschriebene Darlegung nicht unterdrücken zu müssen.

54; 57; 116 (?); Ann. d. Inst. 1856 t. 14; wo die Lyra fehlt, da ist der auch sonst in Verbindung mit ihr hervorgehobene Charakter des Hirten festgehalten: Ov. 49; 55 (Welck. A. 3). Der Paris unseres Gemäldes würde also den übrigen Bildern gegenüber eine Ausnahme bilden. Gehen wir zu den Frauengestalten über, so sehen wir, daß in allen den eben angeführten Bildern der Juno das Zepter, der Minerva die Lanze und die Aigis gegeben ist, mit einziger Ausnahme von Nr. 51, wo aber die Göttin durch die Eule nicht minder deutlich charakterisiert wird. In dem streitigen Bilde dagegen vermögen wir keine einzige der drei Göttinnen mit positiver Gewißheit zu benennen. In allen andern Bildern ist ferner der Zug der Göttinnen bestimmt nach dem Paris hin gewendet; und wo die eine oder die andere der Göttinnen sich etwa umblickt (nur einmal Nr. 55 ist bei der mittleren, der Minerva, auch die ganze Stellung halb zurückgewendet), da scheint mit diesem Motiv nur eine gewisse Abwechselung bezweckt. Hier dagegen wendet die erste der weiblichen Gestalten dem angeblichen Paris ganz entschieden den Rücken und der mittleren zu, die von der dritten ihr zugeführt, man kann sagen, zugeschoben wird. Gerade darin spricht sich ein von den andern Kompositionen ganz abweichender Gedanke aus, und es kann kein Zweifel sein, daß die mittlere weibliche Gestalt die Hauptperson des ganzen Bildes ist: nach ihr richten sich alle Blicke, und auch äußerlich erscheint sie ausgezeichnet durch den Kopfschmuck. Fassen wir dieses Grundmotiv scharf ins Auge, so wird sich uns die richtige Deutung leicht ergeben. Das einfache ungegürtete Unterkleid, der Schleier, der zwar das Haupt nicht bedeckt, aber durch die Art, wie er im Nacken liegt, deutlich seine Bestimmung verrät, das kurzgeschnittene Haar, die züchtige Zurückhaltung im Vorschreiten lassen uns eine Braut erkennen, die von einer andern Jungfrau in ähnlicher Kleidung, aber mit ungeschnittenem Haar, dem Bräutigam zugeführt wird, welcher ihrer etwa am Eingange des Hauses bereits harrt. Dort aber wird sie zuerst von der *νυμφεύτρια*, in Frauenkostüm, wahrscheinlich der Mutter des Bräutigams, bewillkommnet, welche mit der Rechten ihr eine Blume, wohl eine Granatblüte, darreicht, und in der Linken eine Frucht, wohl richtiger die für den Hochzeitsgebrauch hinlänglich bekannte Quitte als den Granatapfel, bereithält. Es wird genügen, für das antiquarische Detail auf Paulys Realencykl. unter Nuptiae, für das archäologische auf folgende Darstellungen zu verweisen: Müller-Wieseler, Denkm. a. K. II 17, 190 = Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. 8, 7; Overb. XII 4; Millingen anc. uned. mon. I 32; Catal. Campana ser. IV 63, wo die Braut ebenfalls die Quitte hält. Mit dem Wesen der dargestellten Szene harmoniert aber auf das Schönste der Grundcharakter des ganzen Bildes, den Welcker (A. D. V 400), obwohl er den Gegenstand nicht erkannte, doch vollkommen richtig mit den Worten bezeichnet: „Eine eigene Stille, Würde und Anmut ruhen auf dieser Darstellung."

Von phrygischem Kostüme findet sich in den bisher zitierten Darstellungen des Paris keine Spur; dagegen erscheint es bereits in den zwar in Etrurien gefundenen, aber in der Komposition den unteritalischen verwandten Bildern bei Overb. Nr. 53 u. 58, und wird fortan typisch in Unteritalien sowohl (Ov. Nr. 59 ff.; Bull. nap. V 6), als in den späteren, wahrscheinlich attischen Vasenbildern, aus der Krim: Stephani Compte rendu 1861 T. 3

(vgl. T. 5) und 1863, 1. Nur drei Ausnahmen scheinen dieser Regel zu widersprechen. Als erste nenne ich das Bild bei Millingen, anc. un mon. I 17 (Overb. Nr. 122), auf dem nur zwei Göttinnen gegenwärtig sind, die eine ziemlich deutlich durch das Szepter als Juno, die andere mit einer Schale (nicht dem γαμήλιος πλακοῦς) weniger deutlich als Venus charakterisiert. Nehmen wir hier, obwohl es sich nicht mit unbedingter Zuversicht behaupten läßt, die Beziehung auf das Parisurteil als sicher an, so läßt sich wenigstens behaupten, daß Paris im Anschluß an ältere Darstellungen durch Hund und Widder noch hinlänglich deutlich als Hirt bezeichnet ist. Das ist aber in keiner Weise mehr der Fall in dem zweiten Beispiele: Overb. Nr. 61 = Gerhard apul. Vas. T. E. 6. Dort sitzt in der Mitte des Bildes auf einer Erhöhung, mit dem linken Arm an eine Stele gelehnt, ein Jüngling, nackt, nur mit einem leichten Gewand über dem Schenkel und einen Stab in der Rechten haltend. „Drei von Hermes und Eros begleitete, um einen in der Mitte sitzenden Jüngling versammelte Frauen, von welchen die bewaffnete als Athene nicht zweifelhaft sein kann, lassen füglich keine andere Erklärung, als die aus unserem Gegenstande zu“, bemerkt Overbeck. Allein auch er gesteht, daß „weder die stehende Göttin als Here scharf bezeichnet, noch die rechts sitzende, ein Wassergefäß haltende als Aphrodite anders als durch den über ihr angebrachten Eros charakterisiert ist“. Ein weiteres Bedenken wird uns jetzt der nicht als Phrygier charakterisierte Paris einflößen; und endlich dürfen wir wohl fragen, welche Deutung wir dem Eros zu geben haben, der sich nicht zum Paris, nicht zur Aphrodite hinwendet, sondern zum Hermes, um ihm zwei kugelförmige Salbfläschchen entgegen zu halten. Ich glaube, daß diese Zweifel uns bestimmen müssen, die bisherige Deutung aufzugeben. Eine neue, völlig sichere und abgeschlossene vermag ich freilich nicht sofort an ihre Stelle zu setzen; doch glaube ich wenigstens die Richtung angeben zu können, in welcher wir das Verständnis der ganzen Komposition zu suchen haben. Mir scheint nämlich, daß wir nicht eine Szene aus der Heroenmythologie vor uns haben, sondern eine der noch wenig erforschten und einer streng methodischen Deutung sich bisher meist noch entziehenden symbolischen Darstellungen, die mehr eine Situation oder einen poetischen Gedanken, als eine bestimmte Handlung ausdrücken sollen. Ein Jüngling in schönster jugendlicher Erscheinung sitzt in der Mitte; die Enden des Bildes sind eingenommen von der sitzenden Minerva und dem stehenden Merkur, den beiden Gottheiten, die vorzugsweise Schützer und Begünstiger einer mannhaften Tugend sind. Durch die Salbgefäße, welche Eros ihm darbietet, scheint aber letzterer speziell als Gott der Palaistra bezeichnet zu sein. Der Jüngling nun blickt sich nach dieser Seite um, wo zwischen ihm und Merkur auf niedrigerer Erhöhung eine weibliche Gestalt in jugendlicher Frische sitzt, gleichfalls nach dem Jünglinge sich umwendend und in den Händen ein Gefäß erhebend, wie um es ihm zu zeigen. Dieses Gefäß ist nicht eine Hydria, wie wir sie sonst in den Händen der Frauen sehen, sondern eine schlanke Amphora, also nicht notwendig ein Wassergefäß, sondern, wie wir mindestens mit gleichem Rechte annehmen dürfen, ein Ölkrug. Dieses Attribut führt uns wieder auf die Palaistra zurück, und warum sollen wir nicht in einem Bilde dieser Zeit in der Trägerin dieses Attributs die Personifikation der Palaistra selbst erblicken? Nach dieser Seite also blickt

der Jüngling: er blickt gewissermaßen zurück auf die Übungen, durch die er zu blühender Jugend herangereift ist. Auf der anderen Seite aber harren seiner andere Gestalten: zunächst eine stehende weibliche Figur, für die ich einen bestimmten Namen nicht sofort vorzuschlagen wüßte, eine Art Ἀρετή oder etwa die Personifikation eines ἀγὼν στεφανηφόρος, bereit dem Sieger den Kranz oder die Siegesbinde um die Stirn zu winden; endlich Minerva, lebhaft nach der Mitte gewendet, als erwarte sie den Augenblick, wo sie den Jüngling zu noch höherem Ruhme in den Kampf geleiten solle. — Mag über das einzelne dieser Deutung gestritten werden, so glaube ich doch, daß sie von den künstlerischen Motiven hinlängliche Rechenschaft gibt und daß das ganze Bild erst durch eine solche Betrachtung Leben und tiefere Bedeutung erhält.

Es bleibt noch als dritte Ausnahme eines nicht phrygisch kostümierten Paris das von Overbeck unter Nr. 62 erwähnte, von Dubois-Moisonneuve, Introd. pl. 68 nachlässig edierte, jetzt in München (Nr. 247) befindliche Vasenbild. Aber auch abgesehen von den schon von Jahn als unecht bezeichneten kursiven Inschriften mußte die von anderen Parisurteilen so wesentlich verschiedene Komposition zu mannigfachen Bedenken Anlaß geben. Eine genauere Untersuchung ließ dieselben denn auch nur zu begründet erscheinen: die wohlerhaltene, nicht einmal gebrochene Vase ist nämlich in sehr eigentümlicher Weise interpoliert; und es wird nicht überflüssig erscheinen, den Tatbestand hier im einzelnen mitzuteilen, um dadurch auf etwa anderwärts noch vorhandene analoge Fälschungen die Aufmerksamkeit zu lenken.

Einfaches Waschen mit Spiritus genügte, um aus dem Caduceus des Hermes einen langen Lorbeerstab zu entwickeln, wie ihn z. B. Apollo bei Overb. 29, 7; 8; 12 trägt. Die oberen Blattzweige waren mit schwarzer Farbe gedeckt, während die untersten Blätter durch Auskratzen des schwarzen Grundes verlängert und zu gebogenen Schlangenhälsen umgestaltet waren. Diesen Stab aber hält nicht Hermes, dessen ausgestreckte Hand sich nur zufällig mit ihm kreuzt, sondern die angebliche Aphrodite, der aber dieses Attribut doch gewiß nicht zukommt. Die weiße Farbe ihrer Karnation widerstand nun allerdings dem bisher angewendeten Mittel, wie denn auch die Spuren der weiß aufgemalten Inschriften damit und bisher überhaupt sich nicht tilgen ließen, indem die Farbe die darunter befindliche Glasur leise angefressen hat. Bei Anwendung verdünnten Scheidewassers erschien indessen unter dem Weiß der Göttin völlig unversehrt die Zeichnung eines männlichen Körpers, also eines Apollo. Auch bei der angeblichen Hera erwiesen sich die weißen Teile sowie das kurze Szepter als moderne Zutat, und ebenso fielen der ohnehin undeutlich gemalte Apfel des Paris und die Flügel an den Füßen des Hermes weg. So blieb nur noch die Pallas übrig; aber bald wich nicht nur der an einem korinthischen Helme auffällige Busch, sondern es zeigte sich, daß der Helm selbst erst durch Wegschaben des schwarzen Firnisses von dem roten Grunde entstanden, der Schild auf das darunter ausgeführte Gewand gemalt war, endlich aber auch der Speer als eine Zutat angenommen werden muß. Statt einer Pallas haben wir also eine einfache weibliche Gestalt, welche mit der erhobenen Rechten einen Gewandzipfel über die Schulter heraufzieht, während die Linke halberhoben einfach am Körper anzuliegen scheint. An dieser Mittel-

figur waren allerdings, wie die noch vorhandenen Spuren zeigen, die wenigen nackten Teile ursprünglich weiß; sonst aber scheint diese Farbe höchstens noch in einzelnen Punkten, wie im Schmuck der Haare, eine sehr spärliche Anwendung gefunden zu haben. — Wie die ganze Komposition zu deuten sei, mag zunächst unerörtert bleiben; daß aber von einem Parisurteil nicht mehr die Rede sein kann, bedarf keines weiteren Beweises.

Unter den Bereicherungen, welche die Reihe der Parisurteile in den letzten Jahren erfahren hat, nimmt ohne Zweifel die erste Stelle ein Vasenbild aus Kertsch ein, welches von Stephani im Compte rendu für 1861, Taf. 3 [Abb. 21] publiziert worden ist. In seiner unteren Hälfte bietet es vielfältige Analogieen mit der bekannten Karlsruher Vase (Overb. XI 1) [Abb. 22. Vgl. Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I Taf. 30] dar, die mir für das Verfahren der Künstler bei Anfertigung ihrer Kompositionen nicht ohne Interesse zu sein scheinen. Stephani bemerkt (S. 35), „daß einer so weit gehenden Übereinstimmung nicht bloßer Zufall zugrunde liegen kann, daß hier notwendig eine, wenn auch vielleicht durch mehr als ein Zwischenglied vermittelte, Erinnerung an ein und dasselbe Original mitgewirkt haben muß". Es fragt sich nur, von welcher Art wir uns diese Zwischenglieder zu denken haben. Denn bei aller Übereinstimmung in den allgemeinen Grundzügen der Komposition bleibt es immer auffällig, daß in der Ausführung keine einzige Figur nach ihren künstlerischen Motiven der des anderen Bildes irgendwie genau entspricht. Bei einer von einem gemeinsamen Original abgeleiteten künstlerischen Vorlage für jedes der beiden Bilder würde sich eine so umfassende Differenz schwer erklären lassen. Dagegen löst sich jede Schwierigkeit, sofern wir annehmen, daß beide Künstler nach einer gemeinsamen schriftlichen oder mündlichen Anweisung arbeiteten: „Paris wendet sich zum Hermes, um dessen Botschaft zu hören; auf der anderen Seite wartet bereits Athene. Die beiden anderen Göttinnen, Aphrodite von Eros, Here von Hebe begleitet, sind auf die beiden Seiten dieser Mittelgruppe zu verteilen." Mit diesen wenigen Worten sind die Grundzüge der Komposition, soweit sie beiden Bildern gemeinsam sind, vollständig gegeben. Bei einer solchen Anweisung aber konnte es nicht nur geschehen, daß die Mittelgruppe in dem einen nach rechts, in dem andern nach links gewendet ist, sondern es war überhaupt die Möglichkeit gegeben, daß beide Künstler in der Behandlung der einzelnen ihnen in zahlreichen Mustern vorliegenden Götter- und Heroengestalten völlig unabhängig voneinander verfuhren.*)

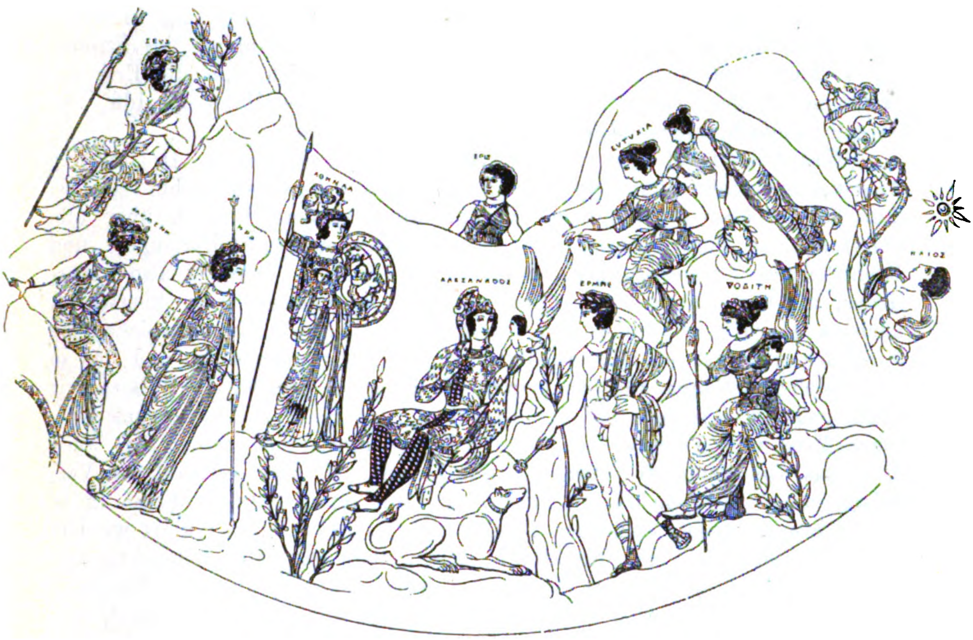
In der oberen Hälfte der Vase von Kertsch ist, was auf dem Karlsruher Bilde durch die Gestalten des Zeus und der Eris nur angedeutet ist,

*) Der hier kurz ausgesprochene Gedanke, wie er sich fast zufällig aus der Betrachtung eines einzelnen Falles ergab, wird vielleicht in der Folge zu weiter greifenden Konsequenzen führen. Es liegt nicht nur durchaus nahe, ihn auf andere Vasenbilder anzuwenden, so namentlich auf die bekannten Unterweltsvasen, sondern auch manche analoge Erscheinung auf anderen Gebieten der Denkmälerkunde läßt sich vielleicht mit seiner Hilfe erklären. Man versuche z. B. nur, sich von der Verschiedenheit der Komposition in den beiden pompeianischen Gemälden Rechenschaft zu geben, die statt auf Iphigenie jetzt richtiger auf Alkestis bezogen werden. Overbeck T. XXX 13 und 14; Arch. Zeit. 1863 T. 180, 1 u. 2.



21 **Parisurteil. Krater. Petersburg, Ermitage.** (Compte rendu 1861, Taf. 3.)

ausführlicher entwickelt. Zwischen zwei durch eine Anhöhe nach unten etwas verdeckten, ruhig stehenden Gespannen, von denen das eine rechts durch eine geflügelte, das andere links durch eine ungeflügelte Lenkerin gehalten wird, stehen im Gespräch vertieft (rechts) Themis und (links) Eris. Zeus selbst aber ist in ganzer Figur hinter der geflügelten Wagenlenkerin sichtbar. — Gerade diese obere Abteilung ist es, welche dem Vasenbilde von Kertsch seine besondere Bedeutung verleiht, die aber von Stephani durchaus nicht erkannt und richtig gewürdigt worden ist. Anstatt in stolzer Zuversicht auszusprechen, daß durch die Zusammenstellung der Parisurteile bei Welcker und Overbeck „natürlich eine Behandlung dieses gesamten Bilderkreises nach den Gesetzen wissenschaftlicher Kritik und Exegese durch-



22. Parisurteil. Hydria. Karlsruhe. (Roscher, Lexikon III 1619, 8.)

aus nicht überflüssig geworden ist“, würde er besser getan haben, die ausgezeichneten Untersuchungen Welckers, sowohl über das Parisurteil als über die poetischen Grundlagen der Kyprien des Stasinos (im epischen Zyklus) einer vorurteilslosen Prüfung zu unterwerfen, um sich zu überzeugen, wie die Betrachtungsweise Welckers gerade durch das vorliegende Bild die vortrefflichste Bestätigung erfährt.

Die beiden Gespanne sollen nach Stephanis Annahme die Göttinnen nach dem Ida gebracht haben. Der Aphrodite habe mit Rücksicht auf ihren bevorstehenden Sieg die geflügelte Nike als Wagenlenkerin gedient, der Here die ungeflügelte Iris. Das dritte Gespann soll aus Mangel an Raum (warum nicht auch einer passenden Wagenlenkerin?) und der Symmetrie zuliebe vom Künstler weggelassen worden sein. Es ist schwer,

einem griechischen Künstler ein ähnliches Ungeschick zuzutrauen. Wenn ihm der Raum für drei Gespanne fehlte, wozu führte er alsdann überhaupt die beiden ein und hielt sich nicht an die allgemein feststehende Version, wonach die drei Göttinnen von Hermes zu Fuß nach dem Ida geleitet wurden? Um die Füllung des Raumes brauchte er, wie die Karlsruher Vase zeigt, nicht verlegen zu sein. Und warum stellte er die Gespanne, die ja doch von einer Richtung her hätten kommen müssen, einander gegenüber, nicht hinter- oder etwa nebeneinander? Warum stellte er sie auf ein von der vorderen Szene recht absichtlich geschiedenes Terrain, halb hinter den Berg? Offenbar gehören die Gespanne zu den Figuren, die auch räumlich mit ihnen verbunden und gewiß nicht ohne Absicht zwischen sie hingestellt sind. Themis, dem Zeus eng verbunden und mit ihm auf dem Olymp wohnend, hat sich des von Nike gelenkten Gespannes, das in erster Linie dem Zeus zu eigen ist, bedient, um auf den Schauplatz des Streites der Göttinnen zu eilen. Iris aber ist abgesandt worden, um die Eris zur Stelle zu schaffen. Beide begegnen sich jetzt auf der Höhe des Ida. So ist alles einfach, klar und streng künstlerisch geordnet.

Was aber führt die beiden Göttinnen an diese Stelle? In längerer Auseinandersetzung führt Stephani aus, was des Beweises nicht bedurfte, daß Themis über Ordnung und Recht walte, namentlich auch über alle einzelnen von dem höchsten der Götter ausgehenden Anordnungen und Rechtssprüche (θέμιστες), und schließt dann (S. 48): „Was ist also natürlicher, als daß eine solche Göttin, welche alle Rechtssprüche überwacht, auch da zugegen ist, wo es sich um ein Urteil handelt, durch welches die Ansprüche der drei mächtigsten Göttinnen geregelt werden sollen und das so weit reichende Folgen für das gesamte hellenische Volk hatte? Wissen wir doch, daß die Kyprien mit der Erzählung von einer Beratschlagung zwischen Zeus und Themis über den Troischen Krieg und namentlich auch über das von Paris zu fällende Urteil begannen.“ Das vertrauliche Verhältnis aber zwischen Themis und „einer mit ihrem eigenen Wesen in so feindlichem Gegensatz stehenden Göttin“ soll (S. 50) dadurch erklärt werden, daß Eris hier nicht die furchtbare, nur Unheil stiftende Schlachtgöttin, sondern die ἀγαθὴ Ἔρις des Hesiod sei, „eine wohlwollende, dem Menschen freundlich gesinnte Göttin des Wetteifers, welche die einzelnen antreibt, sich in allem Guten und Schönen vor allen übrigen auszuzeichnen. — Nur die letztere Göttin ist bei dem Urteil des Paris beteiligt. Hier handelt es sich nicht um die Entscheidung einer die Völker vernichtenden Schlacht, sondern um den Wetteifer dreier Göttinnen, von denen jede die übrigen an Schönheit zu übertreffen hofft; um die Entscheidung eines ἀγὼν κάλλους, wie deren die griechischen Frauen zu bestimmten Zeiten an vielen Orten anzustellen pflegten; um das Urteil in einem friedlichen Wettstreit, welcher nach den ausdrücklichen Worten Hesiods (der indessen nicht etwa vom Parisurteil, sondern allgemein und besonders vom Handwerksneid spricht) nicht dem Gebiet der furchtbaren Eris, sondern dem der mild und freundlich gesinnten Göttin gleichen Namens angehört.“ Schwerlich möchte das Wesen der alten epischen Dichtung, aus der die Künstler, ebenso wie die Dichter schöpften, schlimmer mißverstanden werden können, als es hier geschieht. Nur um einen friedlichen Wettstreit soll es sich handeln? Hören wir z. B. Euripides:

Ἦ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὅτ'
Ἰδαίαν ἐς νάπαν
ἦλθ' ὁ Μαίας τε καὶ Διὸς τόκος,
τρίπωλον ἅρμα δαιμόνων
ἄγων τὸ καλλιζυγὲς
ἔριδι στυγερῇ κεκορυθμένον εὐμορφίας
σταθμοὺς ἐπὶ βούτα . . .

Androm. 274 sqq. Nicht darum handelt es sich in erster Linie, daß „die Ansprüche der drei mächtigsten Göttinnen geregelt werden sollen", daß Zeus „in betreff der Schönheit der drei mächtigsten Göttinnen einen θεσμὸς feststellen lassen will", der von der Themis gewährleistet werden soll: von der troischen Sage losgelöst erscheint der Streit der Göttinnen als ein Weiberzank, durch welchen das mythologische Wesen dieser Göttinnen im allgemeinen in keiner Weise affiziert wird. Nur für die troische Sage ist er ein tiefeingreifendes Ereignis, das den Keim der verhängnisvollsten Folgen in sich trägt. Bloß um einen vorübergehenden Streit der Göttinnen zu schlichten, wäre die Gegenwart der Themis wie der Eris mindestens ziemlich überflüssig. Gerechtfertigt wird sie nur durch den weiteren Zusammenhang des ganzen Mythos; und was Stephani nur beiläufig erwähnt, der Eingang der Kyprien, das ist durchaus in den Vordergrund zu stellen. Zeus berät, um die Erde von zu großer Menschenlast zu erleichtern, mit der Themis über den Troischen Krieg. Um ihre Beschlüsse ins Werk zu setzen, bedienen sie sich der Eris. Ihre erste Tat ist allerdings, daß sie Streit unter den Göttinnen erregt; aber damit ist ihr Wirken keineswegs erschöpft; sie ist ganz allgemein „die große Eris des Troischen Krieges", die Zeus, wie Stasinos im Eingange seines Gedichts sich ausdrückt, auf die Erde schleudert: ῥιπίσσας πολέμου μεγάλην ἔριν πολέμοιο. Diese Eris ist es, welche der Künstler hier dargestellt hat. Wie die Lyssa bei Euripides Herc. fur. 843 sqq., handelt sie nicht aus eigenem freien Antriebe, sondern auf höheres Geheiß. Durch Iris herbeigeholt vernimmt sie mit aufmerksamem Ohre aus dem Munde der Themis, was Zeus in Gemeinschaft mit dieser beraten und beschlossen hat. Indem aber der Künstler diese, äußerlich betrachtet, frühere Szene im Hintergrunde des Parisurteils erscheinen läßt, stellt er dieses letztere nicht als einen einzelnen für sich bestehenden Akt hin, sondern als das erste folgenschwere Ereignis in der langen Kette derjenigen, durch welche Eris das vorgesteckte Ziel verfolgt,

Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

Noch ein Wort über die äußere Erscheinung der Eris. Auch darin soll der Maler dieser wie der Karlsruher Vase sich von dem Begriff der ἀγαθὴ Ἔρις haben leiten lassen, indem er eine äußere Form wählte, „welche diesem milden Charakter entspricht", durch den sie sich nicht „im Widerspruche mit den menschenfreundlichen θέμιστες des Zeus befinde" (S. 51). Ich glaube, daß bei dieser Auffassung Stephani den künstlerischen Charakter der Eris in beiden Bildern ebenso wie ihr poetisches Wesen verkannt hat. Allerdings würde es dem Künstler freigestanden haben, die äußere Charakteristik von Dämonen ähnlicher Art, wie sie auf unteritalischen Vasen häufig vorkommen, von den Furien, Poinai, Lyssa u. a. zu entlehnen; und wenn

ich eine solche Eris auf einer Vase (Mon. VI 71, 1) wirklich erkannt zu haben glaube*), so wird wohl mit Stephani kaum behauptet werden können, daß die von mir empfohlene Auffassung aller Wahrscheinlichkeit entbehre. Aber bei dem Streben der späteren Zeit, das Schreckhafte zu mildern, konnte der Künstler auch von der alten Kampf- und Schlachten-Eris, die im Grunde nur eine Seite ihrer Tätigkeit repräsentiert, ganz absehen und eine Charakteristik aus dem ethischen Grundwesen der Göttin heraus versuchen, demzufolge nicht nur der Streit selbst, sondern ebensosehr das Säen, Erregen des Streites ihr Amt ist. Vortrefflich hat hier der Künstler der Karlsruher Vase seine Aufgabe gelöst. Halb versteckt und unruhig, als fürchte sie entdeckt zu werden, lauscht sie hinter dem Berge. Aber nicht bloß Neugierde spricht sich in ihrer Erscheinung aus: ihr trüber Blick, das ungeordnete kurze Haar deuten auf innere Erregung hin. Sie ist nicht überrascht durch das, was vorgeht: sie selbst hat die Netze der Zwietracht ausgestellt, und beobachtet jetzt, ob ihr der Fang gelungen — um alsbald ihr Spiel an einem anderen Orte von neuem beginnen zu können. — Anders faßte der Künstler der Vase von Kertsch seine Aufgabe. Welche Motive im einzelnen ihn bei der künstlerischen Erfindung dieser Figur und namentlich bei der Wahl ihrer höchst eigentümlichen Kleidung leiteten, wird sich schwerlich vollständig ergründen lassen: sicher aber erreichte er die Wirkung, daß uns diese Gestalt durchaus fremdartig gegenübertritt. Alles ist knapp und glatt anliegend; auch das Haar von der Stirn zurück straff nach oben in einem Schopf aufgebunden; die Formen der Brust und der Hüften sogar ganz unweiblich; die Haltung, wenn auch nicht starr, doch fast unbewegt und ohne Anmut, recht im Gegensatz zu der auf ihre Schulter sich lehnenden Themis; und während diese in lebhafter Rede sich an sie wendet, scheint sie zunächst nur eine passive Zuhörerin abzugeben. Aber der nicht frei nach außen, sondern etwas von unten nach oben gerichtete lauernde Blick des etwas geneigten, nach der Seite gewendeten Hauptes deutet auf gespannteste Aufmerksamkeit, und wir verstehen wohl, daß der momentanen scheinbaren Ruhe die energische Tat folgen wird. Gerade diese Auffassung aber ist geeignet, uns darauf hinzuweisen, daß das Wirken der Göttin keineswegs auf den Streit der Göttinnen beschränkt ist, sondern daß derselbe nur die Einleitung bildet zu einer Reihe von Ereignissen, bei deren Ausführung von den Lenkern der Geschicke ihr vor vielen eine hervorragende Rolle zuerteilt werden sollte.

Unter den Nachträgen zu den Darstellungen des Parisurteils zitiert Stephani (S. 34) auch ein kleines Terrakottarelief aus seinem Besitz, das er in dem Bull. hist.-phil. der Petersburger Akademie IX p. 214 bekannt gemacht hat. Ich will ihm hier in die Einzelheiten seiner Besprechung nicht folgen; denn Erfindung, Ausführung und selbst das, was er über das Technische bemerkt, erwecken in mir die feste Überzeugung, daß hier eine moderne Fälschung vorliegt; und einmal darauf aufmerksam gemacht, denke ich, wird wohl Stephani selbst zugestehen, daß er hier das Opfer einer

*) [In der Sitzung des Instituts vom 1. März 1861. Bulletino dell' Instituto 1861 p. 67.]

Täuschung geworden ist, wie sie wohl jeder, der mit dem Kaufe von Antiken zu tun gehabt, irgend einmal an sich selbst erfahren hat.

Unter den vielen charakterlosen Darstellungen des Parisurteils auf etruskischen Spiegeln, welche sich bis jetzt wenigstens einer methodischen Interpretation entzogen haben, scheint mir die bei Gerhard T. 376 publizierte eine besondere Beachtung zu verdienen. Paris als Phrygier sitzt einer stehenden nackten Frauengestalt gegenüber, und beide sind nach der Bewegung ihrer Hände in lebendigem Wechselgespräche begriffen. Zwischen ihnen steht eine bekleidete weibliche Gestalt, deren Rechte schlaff über den Schoß des Paris herabhängt, während die Linke das Gewand hinter der Schulter hinaufzieht. Ihr Haupt ist leise und wie trauernd etwas zur Seite geneigt. Gerhard schwankt, ob er hier Juno und Venus, oder in der bekleideten Figur die Venus anerkennen soll, welche die Helena leibhaftig oder als Scheinbild vor Paris Blicke führe, um diesen zu ihren Gunsten zu stimmen. Einfacher scheint mir eine dritte Erklärung, nämlich daß Paris mit Venus über seine Fahrt nach Hellas unterhandelt im Beisein der Oinone, für welche der trauernde Ausdruck der ganzen Figur sich vortrefflich eignet. Die Ausführung des Spiegels ist zwar ohne Verdienst; wer aber die zugrunde liegenden Motive von der Ausführung zu scheiden weiß, wird zugeben, daß diese Oinone nicht unwürdig ist, neben denen der beiden Ludovisischen Reliefs: Overb. XI 12 und XII 5 [Schreiber, Hellenistische Reliefbilder T. 10] ihre Stelle zu finden.

Dieselbe Szene glaube ich auch in einem Vasenbilde bei Millingen, Vases div. 43 zu erkennen, und zwar gerade wegen der Handbewegung des Paris, die Welcker A. D. V. 437 gegen diese Deutung geltend machen will. Paris sitzt mit seinem Körper gegen die vor ihm in der Höhe sitzende Aphrodite gewendet und hat offenbar bereits mit ihr verhandelt. Da läßt Oinone, hinter ihm an einen Pfeiler gelehnt, ihre ernsten Warnungen vernehmen. Allerdings wendet er nochmals seinen Blick nach ihr zurück; aber indem er mit der Rechten nach der Aphrodite empor deutet, gibt er zu erkennen, daß die Mahnungen der Gattin vergeblich sind und er den Lockungen der Göttin zu folgen bereit ist.

Der Abschied des Achilles.

Als Darstellungen traulichen Zusammenlebens des Achilles mit der schönen Briseis ohne Rücksicht auf eine einzelne Situation oder Handlung stellt Overbeck (S. 386) zwei ganz einfache, aber schöne Vasenbilder zusammen, deren jedes auf einer Seite die kriegerisch gerüstete Figur des Achilles, auf der andern eine Frauengestalt darstellt, die das eine Mal (Gerhard A. V. 187) durch die Inschrift als Briseis bezeichnet, das andere Mal (Gerh. 184; Ov. XVI 2) ohne Beischrift, aber, wie Overbeck sagt, „durch die vorige Nummer gesichert" ist. Nachdem die Erfahrung gelehrt, wie gerade in Vasen verwandten Stils jeder einzelne Zug, jede kleine Besonderheit der Darstellung bedeutsam gewählt zu sein pflegt, ist wohl die dop-

pelte Frage gerechtfertigt, ob wir in beiden Bildern Briseis zu erkennen haben und ob wirklich die Gegenüberstellung der Figuren als situationslos zu bezeichnen ist.

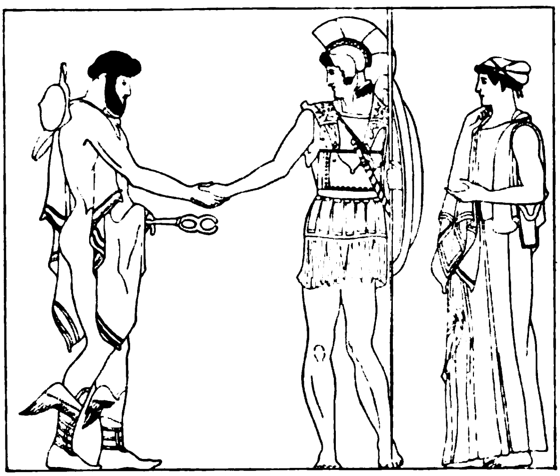
Die inschriftlich beglaubigte Briseis hält in der erhobenen Linken eine Blume, wie um sie dem Achilles darzureichen; die andere ohne Namen trägt in ihren Händen Kanne und Trinkschale. Diese letzteren Attribute sind durch eine Masse von Analogien schon längst als typisch für Darstellungen des Abschieds anerkannt worden: dem Scheidenden wird der Abschiedstrunk gereicht.*) Es fragt sich jetzt, ob die Blume dieselbe oder überhaupt eine typische Bedeutung hat. Auf einer bekannten Vase des Exekias im Museum Gregorianum (II 53; Mon. d. Inst. II 22) [Wiener Vorlegebl. 1888, 6, 1] reicht Leda dem Kastor eine Blume, dem Polydeukes springt ein Hund entgegen, der alte Tyndareus streichelt das Pferd des Kastor, ein Knabe bringt Badegeräte und Gewänder. Hier haben wir im Gegensatz zur Vorderseite, wo uns durch das Würfeln des Achilles und Aias der Auszug zweier Helden zum Kampfe als bevorstehend vorgeführt wird, unzweifelhaft die Darstellung der Rückkehr zwei gleich berühmter Helden; Mutter und Hund bewillkommnen die Zurückkehrenden; der alte Vater, der nicht selbst mehr in den Kampf zu ziehen vermag, freut sich noch an dem Schlachtroß; ein Bad soll die Ermüdeten stärken und erfrischen. Auf einer anderen Vase (Ann. d. Inst. 1860, tav. d'agg. I. K.) finden wir einerseits Neoptolemos in Reisetracht vor Lykomedes, für den Deidameia den Abschiedstrunk bereit hält, andererseits einen Jüngling im friedlichen Mantel zwischen einem König und einer weiblichen Gestalt, die eine Blume in der Rechten erhebt: hier werden wir im Gegensatz zum Hauptbilde einen aus den Gefahren des Krieges zum friedlichen Herde zurückgekehrten Jüngling erkennen (an einen bestimmten Heroen zu denken ist nicht notwendig), für den, wie oben, bei seiner Rückkehr eine Blume zum Willkommen bereit gehalten wird. Sonach dürfen wir annehmen, daß in einer gewissen Gattung von Kompositionen die Blume als typisch für die Bezeichnung der Wiederkehr angewendet ist, gewissermaßen als Vertreterin des Siegeskranzes, wie Roulez in der Erklärung des zweiten Bildes (S. 300) vermutet. Wo sie, wie in den Mon. d. Inst. I 26, 13 neben dem Abschiedstrunk in der Hand einer zweiten Frauengestalt erscheint, wird sie proleptisch auf siegreiche Rückkehr zu deuten sein; und gewiß mit Recht bezieht Roulez die Blume in der Hand der Ariadne neben dem mit dem Minotaur kämpfenden Theseus (Gerhard A. V. III 161; cf. 160) auf den bevorstehenden Sieg dieses Helden. Danach erkenne ich in dem Bilde, von dem wir ausgingen, Briseis, welche den Achill bei der Rückkehr aus einem Kampfe bewillkommnet.

Wenn nun in dem zweiten Bilde sicher ein Abschied dargestellt ist, so ist zwar zuzugeben, daß Achill, so oft er in den Kampf zog, sich von Briseis trennen mußte und diese ihm also den Abschiedstrunk reichen konnte.

*) Aus der Beobachtung dieses künstlerischen Sprachgebrauches ergibt sich z. B. auch, daß zwei bei Overbeck S. 332 besprochene Vasenbilder (Inghirami Gal. om. I 57 und 58) nicht auf die Zurückforderung der Helena durch Menelaos und Odysseus bezogen werden dürfen, wogegen übrigens auch die Bartlosigkeit des angeblichen Odysseus sprechen würde. Es sind Abschiedsszenen von Kriegern, die in dem einen Bilde durch die Gegenwart des Priamos als Troer, in dem andern nicht näher charakterisiert sind.

Aber diese kurzen Trennungen verschwinden als untergeordnet gegen den einen in Poesie und Kunst weit bedeutender hervortretenden Abschied von seiner Mutter beim Beginne des Krieges; und es liegt daher schon an sich nahe, in diesem zweiten Bilde statt der Briseis lieber Thetis zu erkennen. Aber die Darstellung selbst weist darauf noch bestimmter hin, als es bereits von Roulez (a. a. O.) angedeutet ist. Die Briseis des ersten Bildes ist zwar nicht verschleiert, aber sie trägt das schleierartige Gewand auf den Schultern, wodurch ihre Erscheinung etwas jugendlich Züchtiges erhält, wie es der Freundin oder Geliebten ziemt. Die Gestalt des zweiten Bildes hat einfache Frauenkleidung, und das Kopftuch (anstatt der Blumenbekränzung bei der Briseis) gibt ihr ein noch matronenhafteres Ansehen. Geradeso erscheint die Gestalt neben Achill bei Overbeck XX 1 [Abb. 23], in der wir ebenfalls von Overbeck abweichend, nicht Briseis, sondern Thetis zu erkennen haben. Ähnlich ist Hekuba gebildet beim Abschiede des Hektor: Ov. XVI 16; ohne den Schleier auch Aithra beim Abschiede des Theseus: Gerhard A. V. III 158. Demnach ist das zweite Bild sicher auf den Abschied des Achill von seiner Mutter zu beziehen.

Hermes bei Achill: Overb. S. 464 Taf. XX 1 = Gerhard A. V. 200 [Abb. 23].



23. Achills Abschied. Amphora. (Gerhard, Auserl. Vasenb. 200.)

In diesem schönen Vasenbilde tritt der deutlich charakterisierte Hermes einem jugendlichen gerüsteten Krieger gegenüber, in dessen glänzender Erscheinung der unbefangene Blick sofort die Gestalt des Achilles erkennen wird. Der Gott hat ihm die Rechte dargereicht, in die Achill, dessen Körper kurz vorher noch nach der anderen Seite hingewendet gewesen zu sein scheint, mit einer gewissen Feierlichkeit eingeschlagen hat. Dort aber sehen wir eine weibliche Gestalt, stehend in jener halb sinnenden, halb trauernden Haltung, die in dem Stützen des Kinnes auf die rechte Hand, während der Ellenbogen auf der anderen Hand ruht, in nicht wenigen Kunstwerken typische Geltung erhalten hat. — Gerhard sah hier den Hermes, der im Auftrage des Zeus dem Achill den Befehl überbringe, Hektors Leiche dem Priamos auszuliefern. Die Begleiterin des Achill wird Briseis genannt. Die Schwierigkeit, die in der Abweichung von der homerischen Darstellung liegt, in welcher nicht durch Hermes, sondern durch Thetis dieser Befehl übermittelt wird, suchte sodann Overbeck durch die Hinweisung auf die Vita des Aischylos zu lösen, in welcher ausgeführt wird, daß in der Tragödie Ἕκτορος λύτρα wirklich Hermes auftrat und im An-

fange mit Achilles einige Worte wechselte. — Es ist nicht das erstemal, daß die Aufstellung einer scheinbar richtigen, aber im Grunde nicht haltbaren Erklärung bei nachfolgenden Erklärern die Unbefangenheit der Anschauung getrübt hat. Während Overbeck durch ein scheinbar recht passendes Zitat die Deutung Gerhards zu stützen sucht, übersieht er, wie der Grundcharakter der ganzen Darstellung derselben durchaus widerspricht. Denn wie kann in der angenommenen Szene Achilles in kriegerischer Rüstung den Hermes bei sich empfangen, wo an Kampf gar nicht zu denken ist? Mit diesem einen Einwurfe darf Gerhards Deutung als beseitigt betrachtet werden: und nur um auf eine begründetere hinzuführen, will ich sofort noch bemerken, daß bei jener Szene die Gegenwart der Briseis eigentlich überflüssig und das Bedeutsame ihrer Stellung keineswegs hinlänglich motiviert wäre. Sehen wir dazu auf ihre Kleidung und ihren Kopfschmuck, so werden wir ohnehin lieber Thetis als Briseis in ihr erkennen. Mit ihr mag in einem der dargestellten Szene unmittelbar vorhergehenden Momente Achilles gesprochen haben, gesprochen über die durch Hermes gebrachte Botschaft, welche Thetis mit Besorgnis erfüllt. Ein Entschluß ist zu fassen; zu entscheiden hat Achill zwischen der Liebe zur Mutter und zwischen den Forderungen der Botschaft. Jetzt ist der Entschluß gefaßt: indem er sich von der Mutter wegwendet, reicht er dem Hermes die Rechte, um zu sagen: ich folge deinem Rufe. Denn nicht Begrüßung oder Abschied, sondern das Geben eines Versprechens wird durch das Handreichen ausgedrückt (vgl. Eurip. Helen. 789 [838]; Overb. Gall. XXI 1, wo Penthesilea dem Priamos Hilfe verspricht) [Robert, Sarkophagreliefs II 24, 59]. Welchem Ruf Achilles folgen wird, kann nun nicht mehr zweifelhaft sein: es ist der Ruf, der ihn von seiner Mutter trennt, ihn zur Teilnahme an dem Zuge gegen Troja bestimmt. Dem Hermes gibt er das Versprechen, damit jenes *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*, auf dem die Grundidee des Troischen Krieges und besonders des Gedichtes der Kypria beruht, auch in diesem für den Verlauf des Krieges so wichtigen Momente zu voller Geltung gelange. Der weisen Sparsamkeit der Vasenbilder bester Art, zu denen das vorliegende gehört, ist es aber durchaus entsprechend, diesen Gedanken losgelöst von allem sonstigen dichterischen Beiwerk der Sage, ohne die wechselnden Gestalten der sonstigen künftigen Kampfgenossen in voller Reinheit zur Anschauung zu bringen.

So haben wir zu den beiden von Overbeck S. 277 ff. angeführten, aber von ihm selbst als nicht völlig unzweifelhaft betrachteten Darstellungen vom Abschiede Achills zwei durchaus sichere hinzugefügt. Eine dritte erkannte mit Recht Welcker (Alt. Denkm. V 327) auf einem Vasenbilde von Nocera (Bull. nap. N. S. V 2), welches Minervini fälschlich aur Achills Ankunft auf der Insel Leuke bezogen hatte: Hermes zwischen dem reisigen Achill und dessen sitzendem Großvater Nereus stehend richtet eben die Botschaft aus, welcher Achilles zu folgen entschlossen scheint, während Thetis hinter Nereus wohl im Frauengemache nachdenklich und betrübt dasitzt in Gesellschaft von zwei Nereiden, deren eine dem Achill den Abschiedstrunk darzubringen bereit steht.

Eine weitere Bereicherung hat dieser Zyklus erfahren durch das Außenbild einer Schale bei des Vergers, Etrurie pl. 38: an dem einen Ende

der Komposition steht Achills Erzieher Cheiron, vor ihm Hermes, der Verkünder der Ratschlüsse des Zeus, beide gegen ein von seinem Lenker gehaltenes Viergespann gewendet. In derselben Richtung bewegt sich neben den Pferden eine Frau mit Kanne und Schale. Das Gespann ist ein gerüsteter Krieger zu besteigen im Begriffe, während ein zweiter Krieger und ein Greis ihm zu folgen bereit scheinen. — Daß es sich hier um Achills Auszug handelt, wird zunächst durch die Gegenwart des Cheiron klar. Wenn aber der Herausgeber im dem Greise Peleus oder Lykomedes, in der Frauengestalt Deidameia erkennen möchte, so muß dagegen geltend gemacht werden, daß die Anwesenheit des Cheiron auf Skyros wenig passend erscheinen würde. Ferner würde man in der Gestalt des angeblichen Lykomedes mehr den Begriff des Königs als den des Greises betont wünschen und endlich für eine Deidameia eine jungfräulichere Bildung erwarten. Ihre matronale Erscheinung weist uns bestimmt auf Thetis, die Mutter Achills, hin. Danach möchte man vielleicht den Greis Peleus zu benennen geneigt sein. Aber abgesehen davon, daß wir uns Peleus beim Abschiede des Achill kaum als wirklichen Greis denken mögen, tritt er überhaupt nach der ersten Erziehung seines Sohnes fast ganz in den Hintergrund; und z. B. in dem vorhin erwähnten Vasenbilde von Nocera wird Achill nicht aus dem Hause seines Vaters, sondern seines Großvaters abgeholt. Sollen wir also diesen in dem Greise erkennen? Ich glaube nicht; denn wir würden zu seiner näheren Charakteristik ein Attribut, Szepter oder Dreizack, erwarten und ihn lieber etwa neben Thetis oder Cheiron gestellt sehen. Eine wahrscheinliche Erklärung für diese Figur wird sich erst ergeben, wenn wir diesem Kreise noch ein anderes Vasenbild vindiziert haben werden, welches Overbeck nach Welcker auf die Meldung vom Tode des Patroklos und auf Achills neue Rüstung zur Rache hat beziehen wollen: Overb. XVIII 2. Antilochos (wie alle folgenden Figuren durch Inschrift bezeichnet), besteigt den von Phoinix gelenkten Wagen, neben welchem Iris sichtbar ist. Vor den Pferden steht der gerüstete Achill und reicht dem greisen Nestor die Hand. Es wird nicht nötig sein, die bisherige Erklärung im einzelnen zu widerlegen, sofern es gelingt, eine richtigere an ihre Stelle zu setzen. Erinnern wir uns, daß nach Hom. Il. VII 127 und XI 768 ff. Nestor den Achill zum Kriege abholt, so ergibt sich eine solche im Hinblick auf die eben besprochenen Bilder ohne Schwierigkeit. Achill verspricht dem Nestor durch Handschlag, ihm in den Krieg zu folgen. Nestors Sohn und Achills alter Freund Phoinix sind zur Abfahrt bereit. Iris aber vertritt hier ganz denselben Gedanken, der in den andern Bildern durch die Gestalt des Hermes seinen Ausdruck fand.

Hiernach werden wir in dem Greise des vorigen Bildes ebenfalls Nestor zu erkennen berechtigt sein; und es bleibt vorläufig nur zweifelhaft, welcher von den beiden Kriegern Achilles, und wie der zweite, ob Antilochos oder Patroklos, zu nennen sein wird.

Mit Unrecht scheint mir Overbeck S. 280 aus dem Kreise dieser Darstellungen den Kantharos des Epigenes in den Luynesschen Sammlungen ausgeschieden zu haben, der von L. Schmidt in den Ann. d. Inst. 1850 tav. d' agg. H. I. publiziert [Abb. 24 a. b], aber meiner Meinung nach nicht

richtig erklärt worden ist. Wenn nun auch Roulez in den Annali 1860, p. 299 in der Hauptsache die richtige Deutung gegeben hat, so glaube ich doch nicht, daß dadurch die folgende, bereits im Jahre 1852 niedergeschriebene Darlegung ganz überflüssig geworden ist.

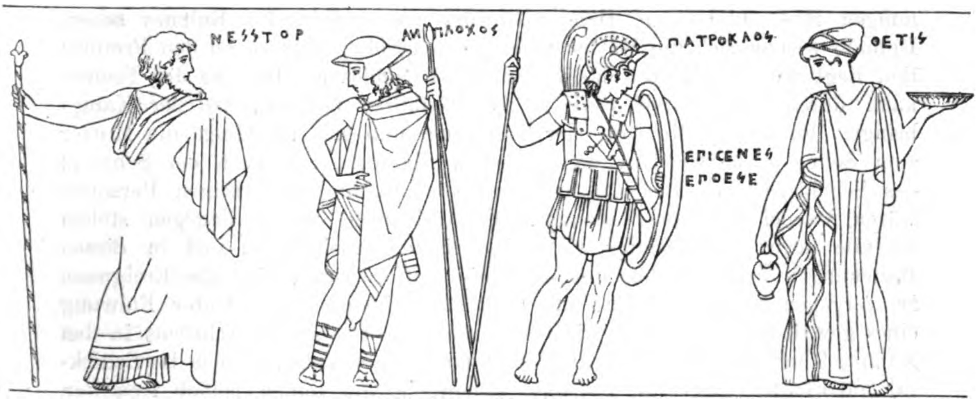
Auf der Hauptseite sehen wir den gerüsteten Achill (wie alle übrigen Figuren durch Inschrift bezeichnet), dem von Kymothea der Abschiedstrunk dargereicht wird. Agamemnon im Mantel mit Scepter hinter dem Helden und ein jugendlicher leichtbewaffneter Krieger hinter der Nereide erscheinen uns zunächst nur als ruhige Zuschauer. Auf der anderen Seite sind Nestor mit dem leichtbewaffneten Antilochos, Thetis (mit Kanne und Schale) mit dem gerüsteten Patroklos zu zwei Gruppen vereinigt, so daß Nestor und Thetis die äußeren Plätze einnehmen. Die Erklärung Schmidts geht etwa von folgenden Hauptgedanken aus: die Gemälde der beiden Seiten bilden zwei getrennte, aber sich untereinander entsprechende Kompositionen; Kymothea, die Wogengöttin, ist identisch mit Thetis, die sonach auf beiden Seiten erscheint; der Gegensatz zwischen den beiden Bildern liegt in der



24 a. Achills Abschied. Kantharos des Epigenes. Paris, Cabinet des médailles. (Wiener Vorlegebl. B Taf. 9.)

Bedeutung der Namen Ukalegon und Antilochos: des sich um nichts kümmernden und dessen, der gegen Hinterhalt und List schon eine andere List bereit hält. Gegen diese Sätze flößt mir die Beschaffenheit der Kompositionen vielfaches Mißtrauen ein. Eine Vase von so hoher Vortrefflichkeit wie die vorliegende erlaubt den strengsten Maßstab für die Erklärung anzulegen, einen solchen, wie er z. B. für die Deutung der Kodrosschale als berechtigt anerkannt ist. Auch an ihr haben wir Parallelkompositionen; aber gerade an ihr lernen wir, wie der Künstler den Parallelismus bis in die einzelnsten Glieder verfolgt. So ist denn auch auf der von Schmidt zur Vergleichung herangezogenen Chiusiner Vase in Arezzo die eine Seite fast Kopie der anderen. Anders auf dem Vulcenter Kantharos: zwar haben wir auf jeder Seite je vier Figuren, aber das ist zunächst nur ein äußerliches, durch den Raum wie von selbst gegebenes Entsprechen. Von den Figuren aber als Gliedern der Kompositionen betrachtet, also in ihren wechselseitigen Beziehungen entspricht bis auf Nestor keine auch nur räumlich der Parallelfigur der Gegenseite, am wenigsten Ukalegon dem Anti-

lochos, der an Thetis' Stelle stehen müßte, während Thetis und Patroklos die Mitte einzunehmen hätten. Der bloßen Mannigfaltigkeit zuliebe hat gewiß kein griechischer Künstler den einfachen und natürlichen Grundsatz, Analoges analog zu gruppieren, aufgeben mögen. Mir ist daher der Umstand, daß die vier Figuren der einen Seite in zwei getrennte Gruppen zerlegt sind, für die Erklärung insoweit entscheidend, daß ich keine Parallelkompositionen annehmen kann. Nehmen wir dazu, daß die Identität der Kymothea und Thetis nur hypothetisch und keineswegs notwendig ist, so wird es uns wahrscheinlich werden, daß wir uns alle acht Figuren in eine Komposition vereinigt und die beiden Gruppen der Rückseite je an die Enden der Hauptseite angefügt zu denken haben. Diese Annahme wird sich uns durch die genauere Betrachtung des geistigen Inhalts bewähren. Achilles empfängt den Abschiedstrunk von Kymothea, einer Genossin oder Schwester der Thetis: warum nicht von dieser selbst, werden wir bald sehen. Ihm zur Seite steht Agamemnon; aber weit entfernt hier als sein Gegner aufzutreten, nimmt er vielmehr die Stelle ein, an der in analogen



24b. Achills Abschied. Kantharos des Epigenes. (Roscher, Lexikon III 1, 295.)

Kompositionen der Vater des Ausziehenden oder eine Person von höherem königlichem Range erscheint. Auch Agamemnon ist der König, der Führer des ganzen Heereszuges. Als solcher ist er zugegen bei der Ausfahrt des Helden, der, um Troja zu erobern, ihm der mächtigste, ja notwendige Helfer ist. Aber Achill geht nicht einfach als Untergebener des Agamemnon; er ist voll Selbstvertrauen auf die eigene Kraft; wenig achtet er die Befehle des Königs und ebensowenig die Gefahren, die ihm von seiten der Feinde auf seiner ruhmvollen Laufbahn drohen könnten. Diese seine Natur personifiziert sich in dem Namen Ukalegon: eine Eigenschaft des Achill erscheint, wie Schmidt richtig, wenn auch in etwas anderem Sinne bemerkt, von ihm losgelöst in der Gestalt eines Begleiters. So finden wir also auf der Hauptseite die Abreise des Achilles dargestellt nicht als eine einfache Tatsache, sondern mit Andeutung der besonderen Verhältnisse, unter denen sie stattfindet. Dadurch aber wird der Beschauer weiter angeregt zu fragen, welche Folgen sich aus dieser Tatsache entwickelten. Hier hätte nun der Künstler auf der Gegenseite sehr wohl in einer besonderen Szene, sei es den Helden-

6*

ruhm, sei es das tragische Ende des Achilles darstellen können. Allein mit dem den Griechen eigentümlichen Sinne zog er vor, in der einheitlichen Weiterbildung der vorderen Komposition auf der Rückseite die weiteren Folgen für den Kundigen nur anzudeuten, anstatt wirklich zur Anschauung zu bringen. Dort werden wir in Ermangelung einer Mittelgruppe nach den Seiten hingewiesen, wo wir statt des Agamemnon, des mächtigsten Königs, Nestor, den weisesten finden, statt des Ukalegon Thetis, die um den Sohn vor allen besorgte. Was die strenge Herrschergewalt des Agamemnon uns etwa für den Achill fürchten lassen kann, das wird durch die Gegenwart Nestors gemildert, der sich zum Vermittler darbietet, wo sich Konflikte zeigen. Hier wendet er sich allerdings mit seinem Rate an Antilochos, seinen Sohn; aber indem dieser nächst Patroklos der trauteste Freund des Achilles wird, erscheint Nestor gleichsam als ein zweiter Vater dieses letzteren. Thetis, die Mutter, wendet sich an den anderen Freund und Genossen des Sohnes, Patroklos; und gerade in dieser Gruppierung liegt eine tiefe psychologische Wahrheit. Der kühne tatendurstige Achilleus würde den Mahnungen der Mutter schwerlich Gehör leihen. Er würde in den Mahnungen ihrer Liebe nur Hemmnisse des zu erwerbenden Ruhmes sehen. Deshalb wendet sich die Mutter nicht an den Sohn, sondern an den Freund: ihm liegt wie der Mutter das Leben des Freundes am Herzen; der Freund kann durch Rat, durch Beistand die Gefahren mildern, die der Kampf bringt. Im letzten Momente der Trennung muß sich allerdings die Mutter zum Sohne zurückwenden: dann aber würde auch nur noch der Schmerz des Scheidens zum Ausdruck gelangen können, und die übrigen Personen wären hierbei müssige Zuschauer. Einen Moment vorher dagegen stehen sie alle noch in lebendigster Wechselwirkung zueinander; und in diesen Beziehungen liegt für den Beschauer die Aufforderung, sich die Ereignisse zu vergegenwärtigen, welche die Zukunft bringen wird. Unter Führung eines gewaltigen Herrschers, die Gefahr nicht achtend, zieht Achilleus in den Kampf; Thetis, die Mutter, und Nestor, ein zweiter Vater, suchen das Schicksal aufzuhalten, das ihn bedroht, indem sie ihn seinen beiden treuesten Freunden anempfehlen. Aber dennoch müssen des Geschickes Beschlüsse in Erfüllung gehen: die ihm schützend zur Seite stehen sollen, sinken zuerst dahin, er selbst folgt später, aber er folgt, um erst im Tode wieder mit ihnen vereinigt zu werden. Ein Grabhügel deckt ihre Asche und ihre Schatten wandeln vereint im Hades.

Die Darstellungen vom Auszuge des Achill haben sich sonach zu einem schönen Kreise erweitert, dessen Betrachtung auch in seiner Gesamtheit lehrreich ist. Wir dürfen allerdings annehmen, daß abgesehen von den episodischen Erwähnungen in der Ilias (7, 125; 9, 252; 439; 11, 765; 18, 58) auch die Kyprien die Schilderung dieses Auszuges nicht übergangen haben werden. Ob und wie weit eine solche aber direkt und im einzelnen auf die Kunstdarstellungen eingewirkt haben mag, muß einigermaßen zweifelhaft bleiben. Bei der Verschiedenheit der Auffassung in jeder einzelnen derselben müssen wir vielmehr vermuten, daß die Kunst innerhalb gewisser Grenzen ihre Selbständigkeit sehr bestimmt gewahrt hat, daß sie wohl im allgemeinen den Mythenstoff der Poesie entlehnte, denselben aber in großer Freiheit nach ihren besonderen künstlerischen Gesichtspunkten gestaltete. Das erste nur aus zwei Figuren bestehende Bild zeigt uns den

Abschied von der Mutter in der einfachsten, von der Kunst streng typisch durchgebildeten Form ohne Nebenbeziehung. In dem zweiten Bilde fehlt die Mutter zwar nicht; aber die Hauptaufgabe des Künstlers war doch zu zeigen, daß die Trennung auf höheres göttliches Geheiß erfolgt. Auch in dem dritten Bilde tritt die göttliche Weisung noch bedeutsam genug hervor, nur daß der Familienkreis, aus dem Achill scheidet, ausführlicher geschildert wird, wobei es eine eigentümliche Wendung bleibt, daß wir statt des Peleus, den wir nach Homer erwarten sollten, den Nereus finden. Am nächsten stehen vielleicht der epischen Dichtung die beiden Trinkschalen, in denen es sich um die Abholung und den Auszug in größerer kriegerischer Umgebung handelt. Doch zeigt auch hier der Wechsel der Personen (Cheiron, Hermes und Thetis in der einen, Phoinix, Iris ohne Thetis in der anderen Komposition, während der von Homer erwähnte Odysseus in beiden, Patroklos sicher in der einen fehlt), daß die Künstler sich schwerlich an den Wortlaut einer einzelnen Dichtung hielten. Vielleicht am selbständigsten ist die Erfindung an dem Kantharos des Epigenes; und doch ist vielleicht der Gesamtgehalt der epischen Dichtung hier am vollständigsten und tiefsten erfaßt. Nur sieht der Künstler von der episch erzählenden Entwickelung des Dichters völlig ab und basiert seine Darstellung in der Weise des Polygnot durchaus auf das Ethos der dargestellten Figuren fast ohne alle Handlung, die doch nur erst ein Ausfluß dieses Ethos sein würde.

Hektors Abschied.

Lehrreich ist die Betrachtung der eben besprochenen Denkmälergruppe auch für das Verständnis eines anderen verwandten Kreises von Darstellungen eines Abschiedes. Die Schilderung der letzten Begegnung des Hektor mit seiner Mutter, des Abschiedes von Andromache gehört ja bekanntlich zu den Glanzpunkten der Ilias; und doch, wie gering ist ihre Wirkung auf die Werke der bildenden Kunst gewesen! Die Bilder einer ilischen Tafel (Ann. d. Inst. 1863, tav. d' agg. N.) und einiger Gemmen wollen wenig besagen; ein Relief (Overb. XVI 17), in dem auch gar nichts für einen Abschied charakteristisch ist, ja sogar der Astyanax gänzlich fehlt, ist füglich aus diesem Kreise ganz auszuschließen. Bedeutender erscheint ein nur aus einer flüchtigen Erwähnung bei Plutarch (Brut. 23) bekanntes Gemälde, in dem aber die reicheren Mittel der eigentlich malerischen Technik eine bedeutendere Entwickelung psychologischer Affekte ermöglicht haben werden. Von Vasen dagegen zitiert Overbeck (S. 404, Nr. 26) nur eine einzige: auf der einen Seite steht der gerüstete Hektor auf seinen Speer gelehnt, auf der anderen Andromache mit dem Knaben auf dem Arme, der die Hände gegen den Vater ausstreckt, während seine Mutter rückwärts blickt. Hier ist allerdings äußerlich die homerische Szene gegeben, aber von dem tieferen Pathos seiner Schilderung finden wir im Grunde nichts in dem Bilde. Der Dichter vermochte uns langsam auf den rührenden Moment vorzubereiten: wir befinden uns nicht mehr am Anfange des Krieges, wo das Kriegsglück noch nicht erprobt ist; wir empfinden, daß sich das Schicksal anfängt zu Trojas Verhängnis zu neigen; aber noch ist die Gefahr nicht so augenblicklich drohend, daß nicht noch Zeit und Raum für die menschliche Rührung der Gatten und Eltern gewesen wäre, wenn wir

auch fühlen, daß diese Momente gezählt sind. Der Dichter konnte den Helden erst wenige Worte mit der Mutter wechseln, den Paris eilig zum Kampfe auffordern, die Gattin in der eigenen Behausung aufsuchen lassen, um dann die letzte flüchtige Begegnung an der Mauer mit ihr zu veranstalten: alles Umstände, von denen wenigstens die Vasenmaler schwerlich Nutzen zu ziehen vermochten. In diesem richtigen Gefühle scheinen sich denn auch dieselben von weiteren Versuchen nach dieser Richtung hin fern gehalten zu haben; und wo sie den Auszug, das Scheiden des Hektor von Eltern und Gattin als ein für Trojas Geschick höchst wesentliches Moment darzustellen unternahmen, da suchten sie den Moment selbständig aufzufassen und in den typisch klaren Formen ihrer eigenen Kunst darzustellen. Ausgezeichnet ist in dieser Beziehung das altertümliche Vasenbild aus Caere, das von Overbeck S. 401 a, kurz erwähnt, später von Braun in den Monum. ed. Ann. d. Inst. 1855 T. 20 publiziert wurde. Eine Erklärung der zu einem Gesamtbilde vereinigten einzelnen Züge des Abschiedes und Ausmarsches aus dem Epos, an welches als Quelle wir bei der epischen Breite der Darstellung am liebsten denken möchten, erweist sich bei näherer Betrachtung als unmöglich. Aber wir bedürfen auch nicht einer solchen äußerlichen Übereinstimmung, wo das innere Wesen der epischen Dichtung so tief erfaßt ist. Hektor tritt den Eltern, unter denen psychologisch wahr die Mutter voransteht, zum Abschied gegenüber an der Spitze eines glänzenden Heeresgefolges. Die Gattin fehlt in diesem, sozusagen politisch-kriegerischen Momente ganz. Aber mögen nun die *Αἶνοι* von Braun als Unheil verkündende Schicksalsmächte richtig gedeutet sein oder nicht, sicher wird durch die Gegenwart der Kassandra und Polyxena am anderen Ende des Bildes die ganze tragische Katastrophe des Troischen Krieges unserer Phantasie doch weit eindringlicher vor Augen geführt, als es durch die, wenn auch menschlich noch so rührende, doch zunächst nur für Hektors Familienglück bedeutsame Andromache hätte geschehen können. Sogar, ob der Künstler einen bestimmten Moment des Krieges im Auge gehabt, erscheint gleichgültig, wo es sich um ein Gesamtbild des Ausmarsches der troischen Scharen unter Hektors Führung handelt.

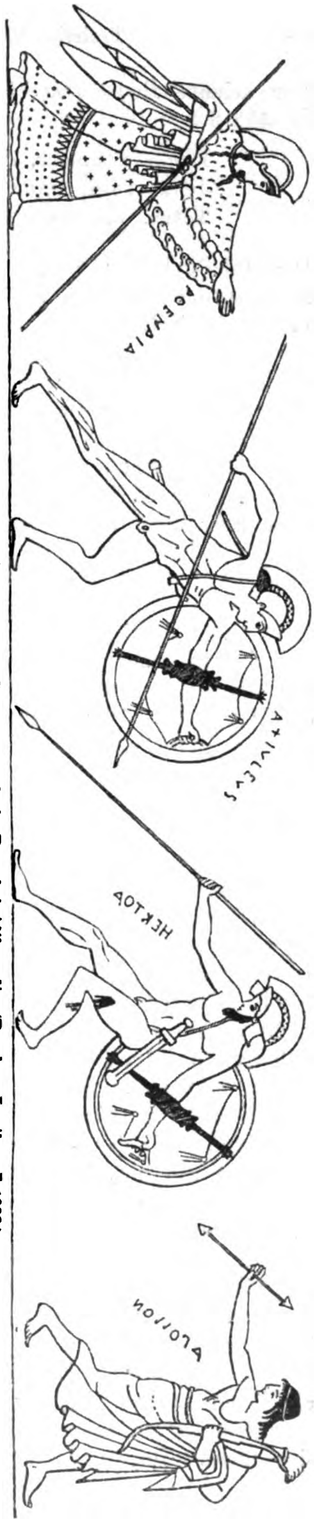
Weniger günstig läßt sich über zwei andere Vasenbilder urteilen (Overb. S. 402, b und 403, N. 23 = Gerhard Aus. Vas. III 190 u. IV 322), und die Behauptung ist vielleicht nicht zu gewagt, daß sich hier bei der Reproduktion älterer Vorbilder mancherlei Mißverständnisse eingeschlichen haben. Daß sie im einzelnen sich nicht streng an die epischen Erzählungen anschließen, bedarf indessen kaum eines Beweises. — Fast noch unabhängiger, aber freilich über die allgemeine Bedeutung einer Rüstungsszene kaum hinausgehend, erscheint das rotfigurige Vasenbild: Ov. S. 400, N. 22 = Gerhard A. V. III 188. — Als einfache Abschiedsszene ohne Rücksicht auf einen bestimmten Moment des Epos ist endlich ein anderes Vasenbild (Ov. XVI 16 = Gerhard A. V. III 189) behandelt. Hektor läßt sich im Gegensatz zur Homerischen Erzählung von Hekuba den Abschiedstrunk reichen; aber durch die Veränderung eines Motives in der dritten Figur, der des Priamos, hat es der Künstler verstanden, seine Komposition aus dem Kreise gewöhnlich typischer Darstellungen herauszurücken und uns das Unheilschwangere des ganzen Moments einfach, aber in eindringlichster Weise vor Augen zu stellen. Keineswegs aus bloßer Laune oder etwa künstlerischer

Abwechselung zuliebe zeigt er uns den betrübt sinnenden Priamos in der Vorderansicht. Wie Timanthes bei dem Opfer der Iphigenie den Agamemnon mit verhülltem Haupte darstellte, so läßt der Künstler hier den Priamos seinen Blick von der prächtigen Erscheinung des Sohnes wegwenden. Nachdem sein geistiges Auge vorahnend erkannt, daß es ihr bestimmt ist, in den Staub zu sinken, würde er sie länger nicht zu betrachten vermögen, ohne in unmännliche Klagen auszubrechen. Auch wir aber ahnen in seinem Blicke Hektors Tod, der des Priamos und Trojas Verhängnis unfehlbar nach sich ziehen wird.

Hektors Tod.

Das Thema von der relativen Selbständigkeit der bildenden Kunst gegenüber der Dichtung als ihrer stofflichen Quelle, welches wir im obigen berührt haben, ist ein zu lockendes, als daß wir nicht versuchen sollten, es durch einige weitere Beispiele zu erläutern. Wenden wir uns von Hektors Abschied zu seinem Tode, so finden wir unter den mannigfachen Darstellungen desselben vier untereinander ziemlich übereinstimmende Vasenbilder (Ov. S. 451; T. 19, 3 u. 4 [= Abb. 25]): Hektor ist bereits gestürzt, Achill im Begriff, ihm den Todesstoß zu geben. Minerva steht schützend hinter Achill. Hinter Hektor ist Apollo im Weggehen begriffen, aber zurückblickend erhebt er noch in der Rechten einen Pfeil. Daß er, wie Gerhard meinte, „dem Ratschluß der Götter gehorsam, hier selbst auf seinen Liebling einen Todespfeil absende“, ist allerdings nach Overbecks richtiger Bemerkung unmöglich, schon deshalb, weil der Pfeil nicht gegen Hektor, sondern gegen Achilleus gerichtet ist. Wenn aber Overbeck hinzufügt: „das Ganze ist ein ungeschickt angebrachtes Attribut“, so dürfen wir ihm ebensowenig beistimmen. Vor dem Beginne des Entscheidungskampfes wägt Zeus die Geschicke (Il. 22, 212):

> Da lastete Hektors Schicksal
> Schwer zum Aïdes hin; es verließ ihn
> Phoibos Apollon.



25. Hektors Tod. Halsbild einer Amphora aus Caere, ehemals in Rom bei Albrandi. (Roscher, Lexikon I 1922.)

Vor seinem Ende aber richtet Hektor noch folgende Worte an Achill (v. 358 ff.):

> Denke nunmehr, daß nicht dir Götterzorn ich erwecke,
> Jenes Tags, wann Paris dich dort und Phoibos Apollon
> Töten, wie tapfer du bist, am hohen skäischen Tore!

Den Inhalt beider Stellen sehen wir zu einer Einheit verbunden in der Komposition der Maler. Apollo verläßt Hektor; aber die Drohung, die Homer durch Hektors Mund aussprechen läßt, legt der Künstler in die Hand des Apollo selbst: er zeigt Achilles den Pfeil, der für ihn bestimmt ist und durch Paris' Hand ihn töten soll. So sehen wir materiell im Bilde nur Hektors Tod; aber im Geiste erkennen wir in seinem Falle nur das Vorspiel zum Tode des Achilleus. — Diese schöne Erklärung rührt übrigens nicht von mir her, sondern ich verdanke sie Emil Braun, der sie, wie ich jetzt sehe, auch in den Ruinen und Museen Roms S. 814 kurz ausgesprochen, aber nicht näher motiviert hat.

Odysseus und sein Hund.

In ähnlicher Weise menschlich rührend wie Hektors Abschied ist in der Odyssee die Szene der Wiedererkennung des Odysseus durch seinen Hund (XVII 291 ff.). Wir besitzen nun allerdings einige geschnittene Steine und eine Münze, die auf diese Szene bezogen werden dürfen; doch von dem Zauber der Poesie finden wir in diesen Darstellungen nichts wieder: es kamen bei ihrer Anfertigung wohl mehr symbolische oder historisch-genealogische Absichten in Betracht, als eigentlich künstlerische Zwecke. Außerdem aber kehrt ganz unerwarteterweise der Hund in zwei Kompositionen ganz verschiedener Szenen wieder: er liegt unter dem Stuhl des Odysseus in den Terrakottareliefs, welche die Wiedererkennung des Odysseus durch Eurykleia darstellen (Ov. 33, 5; Campana op. in. plast. 71) [Baumeister, Denkmäler II S. 1043, Abb. 1257]; und auf einer im Bull. d. Inst. 1865 p. 246 beschriebenen [jetzt in den Mon. VIII 47 publizierten] Spiegelkapsel sucht er mit erhobener Pfote die Aufmerksamkeit seines Herrn bereits auf sich zu lenken, während Penelope ihrem Gatten noch gegenübersteht, ohne ihn zu erkennen. Steht nun die Gegenwart des Hundes in diesen beiden Szenen nicht in direktem Widerspruche mit den Worten Homers, welcher den Hund nach der Wiedererkennung seines Herrn sterben läßt? Mit dem Wortlaut allerdings; aber gewiß nicht mit dem tieferen Sinne der Homerischen Dichtung. Denn welches ist der eigentliche Zweck der ganzen Episode? Odysseus kehrt in die Heimat zurück, unerkannt von Freund und Feind; selbst die Treuesten, die mit Sehnsucht seiner Rückkehr harren, Eumaios, Eurykleia, sogar Penelope stehen ihm gegenüber, ohne seine Gegenwart zu ahnen: sie, die mit Vernunft begabten Wesen, bedürfen der äußeren Zeichen, um die freudige Gewißheit seiner Rückkehr zu erlangen. Diesen menschlichen Zweifeln gegenüber tritt uns der Hund entgegen wie ein Zeuge höherer Art für den echten Odysseus; mögen Menschen zweifeln oder dem Irrtum unterworfen sein, der natürliche Instinkt des Tieres täuscht sich nicht. Dadurch, daß Odysseus beim Eintritt in den Hof des Hauses

von seinem Hunde erkannt wird, ist er als Herr desselben sozusagen legitimiert. Nachdem dieses Zeugnis gegeben, konnte der Dichter den Hund sterben lassen; ja er mußte es beinahe, damit der Hund nicht etwa unfreiwillig zum Verräter werde. Für den Künstler lag zu dieser letzten Wendung keine Nötigung vor. Er zeigt uns Penelope noch von Zweifeln geplagt: aber damit wir erkennen, daß der echte Odysseus vor ihr steht, läßt er den Hund sehnsüchtig zu seinem Herrn emporschauen. — Eurykleia will in höchster Überraschung laut aufschreien, als sie die Narbe am Fuße des Odysseus erkennt. Odysseus, schnell gefaßt, drückt ihr den Mund zu und wendet sich in demselben Augenblicke gegen den (ebenfalls nicht in Übereinstimmung mit Homer hier gegenwärtigen) Eumaios. Durch ein schnelles Wort sucht er dessen Aufmerksamkeit zu fesseln und seinen etwas neugierigen Blick von der gefährlichen Stelle abzuwenden: denn noch ist es nicht Zeit, auch ihn schon in das Geheimnis einzuweihen. So hält hier die Geistesgegenwart des Odysseus alles in lebendigster Spannung. Aber daß hier kein Betrug gespielt wird, daß wir wirklich den echten Odysseus vor uns haben, dafür gewinnen wir wiederum ein sicheres Zeugnis durch den Hund, der ruhig neben seinem Herrn liegt.*) Er allein bleibt unberührt von Aufregung; denn das, wodurch diese hervorgerufen wird, ist für ihn kein Geheimnis mehr; für ihn ist Odysseus schon längst nicht mehr ein Bettler, sondern sein rechtmäßiger Herr und Gebieter.

Zweite Abteilung.**)

(1868.)

Chryseïs Einschiffung?

(Overbeck XVI 4; S. 384.)

Bei der nicht zufälligen, sondern durch innere Gründe bedingten Seltenheit der Monumente, welche sich auf die ersten Bücher der Ilias beziehen, ist eine besondere Vorsicht in der Aufnahme einzelnstehender, sonst nicht weiter vorkommender Szenen geboten, und zu anderen Fragen hinsichtlich der Richtigkeit der Deutung haben wir hier auch die zu stellen, ob wir in freien Kunstschöpfungen (im Gegensatz zu der Art der Tabulae Iliacae und der Miniaturen in Handschriften) gewisse Momente überhaupt dargestellt vermuten dürfen. Sicher steht in einem pompejanischen Wandgemälde der Streit zwischen Agamemnon und Achilleus: auf ihm beruht der ganze Konflikt der Ilias; aber selbst dieser Streit hätte eine baldige Versöhnung nicht ausgeschlossen, wenn nicht Agamemnon seine Drohung ausgeführt und für den Verlust der Chryseis durch die Briseis sich entschädigt hätte. Erst

*) In der Wiederholung der Komposition bei Ov. 33, 4, wo er gegen die Eurykleia aufblickt, sind auch alle übrigen Abänderungen einzelner Motive so entschiedene Verschlechterungen, daß man, solange das Original nicht einer erneuten Prüfung unterworfen werden kann, an eine moderne Umarbeitung zu denken geneigt sein wird.

**) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. Classe, 1868, I, S. 81—103.

durch diese Tat wurde der Konflikt unheilbar, und es ist also gewiß nicht zufällig, wenn wir außer dem Streite auch der Wegführung der Briseis in einem pompejanischen Wandgemälde begegnen und dieselbe Szene außerdem in zwei Vasenbildern (Overbeck XVI 3; Mon. d. Inst. VI 19) und in einer späteren Bronzegravierung (Mon. VI 48) wiederfinden.

Gegen diese beiden Momente tritt die Einschiffung der Chryseis an Bedeutung völlig zurück; die Tabula Iliaca und die Miniaturen übergehen sie wohl mit Bedacht und wählen den menschlich jedenfalls bedeutungsvolleren Moment der Rückkehr zu ihrem Vater. Hätte aber ein früherer dargestellt werden sollen, so würden die Künstler in der Hauptsache schwerlich von Homer abgewichen sein: es wäre ihnen eigentlich nur der einzige Moment übrig geblieben, wo Agamemnon die Chryseis dem Odysseus zur Fortgeleitung übergibt; denn das Wesentlichste ist eben die Entlassung aus der Obmacht des Agamemnon. Wenn wir nun in dem pompejanischen Gemälde, welches man auf die Einschiffung der Chryseis hat beziehen wollen [Helbig, Wandgemälde Kampaniens Nr. 1308], Agamemnon nicht gegenwärtig sehen, so muß uns schon dadurch die Richtigkeit der Deutung in hohem Grade bedenklich werden.

Sehen wir uns jetzt die Gestalt der angeblichen Chryseis genauer an, so muß es ferner auffallen, daß sie unverschleiert dargestellt ist, während die Briseis bei ihrer Wegführung und nicht minder die Chryseis in den Miniaturen züchtig verschleiert sind, wie es ihrem jungfräulichen Wesen, namentlich wo sie von fremden Männern weggeführt werden, notwendig zukommt. Aber auch sonst zeigt sich in ihrer ganzen Gestalt wenig Jungfräuliches; sie tritt vielmehr auf mit der Würde einer Frau.

Für die weitere Betrachtung müssen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit auf einen Punkt lenken, der bisher noch nicht genügend berücksichtigt worden ist, nämlich auf die Hand, die am Vorderteile des Schiffes über dem Kranze sichtbar wird.*) Sollte durch dieselbe der ursprüngliche Erfinder der Komposition so kompendiarisch und nur so ganz im allgemeinen die Gegenwart menschlicher Gesellschaft im Schiffe haben andeuten wollen? Gewiß nicht. Wir können also nur annehmen, daß das Gemälde entweder bei seiner Auffindung beschädigt war und beim Herausnehmen aus der Wand an einer Seite beschnitten wurde, oder daß der pompejanische Maler eine gegebene Komposition nicht in den ihm vergönnten Raum zu zwängen vermochte und sie deshalb auf der ihm minder bedeutend erscheinenden Seite verstümmelte. Jedenfalls werden wir uns die Hand zu einer ganzen im Schiffe befindlichen Figur ergänzen müssen, welche die nahende Frau zum Einsteigen einladet. Man wird vielleicht sagen, das sei Odysseus, der die ganze Gesandtschaft leitet. Allein auch bei der Einschiffung der Chryseis wäre sein Platz nicht im Schiffe, sondern neben der seinem Schutz anvertrauten Jungfrau. Das Miniaturbild kann uns lehren, was hier die

*) [In Pompeji hat sich eine in allen Hauptzügen übereinstimmende Wiederholung der Darstellung gefunden (Mau, Röm. Mitt. V 1890, S. 269 mit Skizze. Notizie degli scavi 1891, S. 270), auf welcher von dem Körper des im Schiffe stehenden Mannes die vordere Hälfte erhalten ist. Er trägt eine Exomis und hat anscheinend einen kurzen Kinnbart gehabt, ist also keinesfalls Paris, sondern ein Schiffer. Paris könnte jedoch in dem anderen Teil des Schiffes gestanden haben.]

Alten für schicklich hielten, und die Darstellungen der Briseis dienen zu weiterer Bestätigung. — Die verlorene Gestalt ladet, wie gesagt, die weibliche zum Einsteigen ein, vielleicht mit einer gewissen Eile, wohl um ein gewisses Zögern, eine gewisse Bedenklichkeit zu überwinden, die sich in der ganzen Haltung der Frau, wenn auch nur leise angedeutet findet. Warum aber sollte Chryseis zögern und nicht vielmehr freudig eilen, um zum Vater zurückzukehren? Das ist nicht Chryseis, sondern — Helena, die, im Begriffe das heimische Land zu verlassen, noch einen kurzen Augenblick zögert, ob sie dem Verführer folgen soll.

Vergleichungen pompejanischer Gemälde mit den Reliefs etruskischer Aschenkisten werden im allgemeinen nur vorsichtig anzuwenden sein. Aber wenn wir in diesen Helena fast regelmäßig von einem Jünglinge und einem Knaben zum Schiffe geleitet sehen, ganz so wie in dem Gemälde, so ist das doch wohl kaum zufällig, sondern deutet auf einen bestimmt ausgebildeten künstlerischen Typus. Paris sitzt dort allerdings meist neben dem Schiffe; doch findet er sich auch einmal in demselben, und ebenso ist er dargestellt in dem römischen Relief: Ann. d. Inst. 1860, t. d' a. C. Nicht verschweigen will ich, daß in allen diesen Bildwerken Helena verschleiert ist, wie sonst Briseis und Chryseis. Gewiß aber läßt sich in dem pompejanischen Bilde der Mangel des Schleiers bei der Helena weit eher rechtfertigen, als es bei jenen Jungfrauen der Fall sein würde.

Einen weiteren etwaigen Einwurf, daß nämlich in dem ganzen Bilde keine einzige Figur als Trojaner charakterisiert sei, will ich nicht damit abweisen, daß ja an der verlorenen Gestalt des Paris die asiatische Abkunft durch irgend ein Zeichen, etwa die phrygische Mütze, hätte angedeutet sein können, obwohl ich mich dafür z. B. auf das pompejanische Gemälde des Parisurteils bei Overbeck XI 11 (und wohl auch Bull. d. Inst. 1863 p. 99 und 130) berufen könnte, wo auch nur die Mütze ihn als Phrygier bezeichnet. Aber es ist nicht einmal ein solches Attribut unumgänglich notwendig. Nicht nur alle älteren Vasenbilder (d. h. alle, welche der großgriechischen Auffassungsweise vorangehen) bilden den Paris in rein griechisch-idealer Auffassung, sondern wir finden ihn ebenso auf mehreren Reliefs dargestellt: Overb. XI 5; XII 5; XIII 3. Äußere Attribute sind nicht nötig, wo die Handlung deutlich genug als solche charakterisiert ist.

Wenn endlich die ganze Deutung auf Chryseis zunächst wohl dadurch hervorgerufen wurde, daß man das die Abholung der Briseis, also einen bei Homer unmittelbar folgenden Moment darstellende Gemälde als das Seitenstück der angeblichen Chryseis betrachtete, weil beide in dem Atrium eines und desselben Hauses, wenn auch keineswegs an zwei sich streng entsprechenden Plätzen entdeckt wurden, so würde, selbst zugegeben, daß wir es mit strengen Seitenstücken zu tun hätten, dieser Umstand vielleicht noch mehr gegen als für die Beziehung auf Chryseis geltend gemacht werden dürfen. In frei einander gegenüber gestellten Bildern liebten es die Alten keineswegs, zeitlich sich so nahe berührende Fakta darzustellen, daß das eine gewissermaßen die Fortsetzung des andern bildete. Denn das Beziehungsreiche im weiteren Sinne wird durch solche Nachbarschaft beschränkt und in zu enge Grenzen eingeschlossen: nur ausführliche Zyklen bilden hier eine Ausnahme. Lieber wählten sie entweder weiter voneinander abliegende Momente, die sich verhielten wie Anfang und Ende, Ursache und Wirkung,

oder sie zogen selbst bei solchen Parallelbildern nicht selten vor, die Gegenstücke nicht aus einem und demselben Mythenkreise zu wählen, sondern der einen Szene eine poetisch-mythologische Analogie aus einem anderen Kreise gegenüberzustellen. Im vorliegenden Falle sehen wir in der Abholung der Briseis eine Szene, in der einem Helden seine Geliebte, sein Siegeslohn widerrechtlich entrissen wird. Bildet es dazu nicht ein vortreffliches Gegenstück, wenn in dem anderen Bilde vom Gaste dem Gastfreunde die eigene Gattin entführt wird? wenn hier die Gattin zwar etwas zaudernd, aber doch freiwillig dem Verführer folgt, während dort die Kriegsgefangene ihren ihr liebgewordenen Herrn trauernd verläßt? Gewiß würde schon dieser ideelle Zusammenhang die Wahl der beiden Szenen rechtfertigen. Sie gewinnen aber noch eine tiefere Bedeutung durch ihre Beziehung auf den troischen Krieg: der Raub der Helena als die erste Ursache desselben, die Wegführung der Briseis als die Ursache der *μῆνις* des Achilles und dadurch als die Einleitung zur Schlußkatastrophe der langen Kämpfe.

Thetis vor Zeus flehend?

(Overbeck XVI 12; S. 390.)

Die Schwierigkeiten, welche die Beziehung des bekannten Reliefs mit der Inschrift DIADVMENI*) auf die den Zeus anflehende Thetis (nach Il. I 500 ff.) darbietet, sind von Overbeck allerdings angedeutet, aber doch nicht als stark genug empfunden worden, um die ganze Deutung in Zweifel zu ziehen. Um sie wenigsten zum Teil zu beseitigen, möchte er annehmen, daß die Figur der Juno erst beim Kopieren nach einem älteren Original in die Komposition hineingekommen sei, „teils weil sie sich dem Stil nach von den anderen Personen unterscheidet, teils weil die Gruppe des Zeus und der Thetis in sich abgeschlossen ist, so daß Here äußerlich daneben steht. Auch ihr mit dem Szepter des Zeus parallel laufendes Szepter ist nicht gefällig und nicht im Geiste der übrigen Teile der Arbeit". Dieser letztere Anstoß wird sich schwerlich am Marmor in dem Maße, wie in der Zeichnung geltend machen, sofern dort der Arm des Zeus mit dem Szepter in hohem Relief, das Szepter der Juno ihrer ganzen Stellung nach weit flacher behandelt sein wird. Außerdem aber erscheint schon in der Abbildung bei Clarac (200, 26) die Strenge der parallelen Linien wesentlich gemildert, indem die Richtung der beiden Szepter nach oben deutlich divergiert. Aber auch, daß die Gruppe mit zwei Figuren abgeschlossen sei, vermag ich keineswegs zuzugeben: denn denken wir uns die Juno nur einmal weg, so wird das Gewicht des Zeus die neben ihm stehende Figur völlig erdrücken. Wäre es die Aufgabe des Künstlers gewesen, ein rein äußerliches Gleichgewicht zwischen den beiden weiblichen Figuren herzustellen, so hätte er dieselbe allerdings schlecht gelöst. Allein seine Absicht war allem Anschein nach eine ganz andere. Er stellt allerdings einer Gestalt von imponierendem Äußeren eine weit weniger gewichtige, leichte und

*) [Auch abg. Overbeck, Kunstmythologie Taf. III 15; vgl. Bd. II, S. 171, R, Anm. 113. Bei Friederichs-Wolters, Berliner Abgüsse (1875) wird die Echtheit des Reliefs in Zweifel gezogen; ebenso bei Hauser, Neu-attische Reliefs S. 82, 9.]

anmutige gegenüber; aber indem sich Zeus von der ersteren weg dieser letzteren zuwendet, neigt sich die Wage wieder nach dieser Seite, und so ist für das geistige Auge das Gleichgewicht völlig wiederhergestellt. Schwerlich aber kam es dem Künstler darauf an, nur materiell oder äußerlich das Gleichgewicht herzustellen; sondern es scheint vielmehr, daß die ganze geistige oder poetische Konzeption auf diesem feinen Abwägen beruht. Zwei Frauen treten vor Zeus, um gewisse Ansprüche zu erheben, die eine mit dem Ausdrucke des Stolzes, man möchte sagen mit einem gewissen Trotze, die andere weit minder zuversichtlich; aber indem sie auch schmeichelnde Bitten nicht verschmäht, gewinnt sie die Gunst des Zeus, und die Entscheidung kann nicht gegen sie ausfallen. Dieses Grundmotiv wird keine Erklärung, die überzeugen will, außer acht lassen dürfen. Wer aber sind die beiden Frauen? Ich will nicht genauer untersuchen, ob der antike Künstler die Mutter des Achill halbnackt dargestellt haben würde; die erhaltenen Monumente sprechen weit mehr gegen als für eine solche Annahme. Aber leugnen wird niemand, daß sich in der ganzen Gestalt und Haltung ein leiser angeborener Zug von Koketterie ausspricht; und ganz abgesehen davon, daß ein solcher Zug gerade in der Homerischen Szene sehr wenig am Platze erscheint, wird ein unbefangenes Auge auf den ersten Blick in der ganzen Gestalt weit lieber eine Venus als eine Thetis erkennen. Ebensowenig vermag ich in der anderen Gestalt die Juno als völlig sicher zu betrachten. Die Bildung des Kopfes, die Haartracht, das Fehlen der Stirnkrone, eine gewisse Jugendlichkeit der Erscheinung sprechen vielmehr entschieden gegen diese Benennung. Geben wir sie auf, so ist der Kreis, in dem wir eine andere zu suchen haben, ein ziemlich eng begrenzter; und man wird mir gewiß ohne weiteren Beweis gern zugeben, daß die ganze Gestalt in ihrer königlichen Würde und Haltung sich sehr wohl für eine Proserpina eignet, sofern sich ein Mythos nachweisen läßt, in dem sie als Gegnerin der Venus ihre bestimmte Stelle hat. Es ist der Mythos von dem Streite der beiden Göttinnen über den Besitz des Adonis nach der Erzählung des Panyasis bei Apollodor III 14, 4. Venus, von der Schönheit des kleinen Adonis entzückt, verbirgt denselben in einem Kasten und übergibt ihn der Proserpina zur Bewahrung, die aber, später von gleichen Gefühlen gefesselt, ihn nicht wieder herausgeben will. Als der Streit vor Zeus gebracht wird, entscheidet dieser, daß Adonis das eine Drittel des Jahres der Proserpina, ein zweites der Venus gehören soll, während für das dritte ihm selbst die Wahl gelassen wird, die für die Venus ausfällt. Erst vor wenigen Jahren ist dieser Mythus in einigen Kunstdarstellungen erkannt worden. In zwei Vasenbildern (Bull. nap. N. S. VII t. 9; Bull. d. Inst. 1843 p. 180) ist der kleine Adonis selbst gegenwärtig; auf einem Spiegel (Gerh. 325) ist zwischen den Streitenden der Kasten aufgestellt; in einem anderen Vasenbilde (Mon. d. Inst. VI 42), sofern wir der mindestens sehr wahrscheinlichen Deutung Stephanis in den Annali 1860, p. 319 folgen, ist der Kasten durch eine Vase vertreten. In unserem Relief fehlt freilich jede Andeutung der Gegenwart des Adonis: denn etwa anzunehmen, daß der allerdings etwas große viereckige Sitz des Zeus den Kasten repräsentieren solle, scheint mir doch eine zu derbe Zumutung für den feinen Sinn eines griechischen Künstlers. Aber wenn schon der Maler der dritten Vase sich mit der mehr beiläufigen Andeutung durch eine Hydria begnügte, so konnte

die noch sparsamere Plastik auch auf diese verzichten, namentlich wenn das Relief, wie wir vielleicht annehmen dürfen, nicht ganz isoliert stand, sondern wenigstens ursprünglich einen Teil eines größeren Zyklus zu bilden oder an einem mit Venus- oder Adoniskultus zusammenhängenden Orte aufgestellt zu werden bestimmt war. Auf dem Spiegelbilde erscheint Venus weinend, Proserpina eifrig ihre Ansprüche vertretend; auf den Vasen Proserpina ruhig und zuversichtlich, Venus entweder auf den Knien Schutz suchend oder in lebhafter Erregung herbeieilend. In dem Relief ist das Verhältnis allerdings nicht völlig dasselbe; aber Proserpina wenigstens bewahrt ihre stolze und zuversichtliche Haltung, welche durch die stilistische Behandlung der Figur noch besonders betont erscheint; und wenn Venus hier ihren Zweck mehr durch schmeichlerisches Zureden zu erreichen strebt, so ist diese Auffassung ihrem Wesen nicht weniger entsprechend, als ihr erregteres Auftreten in den anderen Darstellungen.

Diomedes' und Glaukos' Waffentausch.

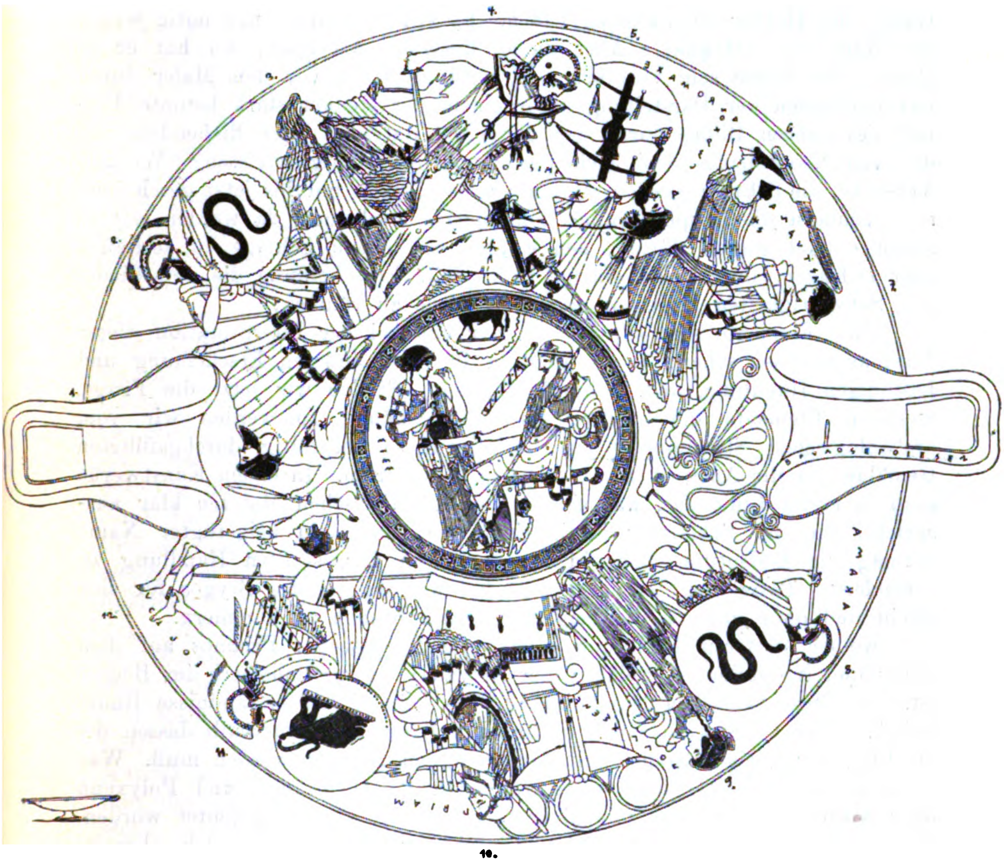
(Overbeck XVI 13; S. 397.)

Diese Szene glaubt Overbeck „wo nicht gewiß, so doch sehr wahrscheinlich" in einem kleinen attischen Vasenbilde zu erkennen, das uns zwischen zwei wegschreitenden Bogenschützen zwei einander gegenüberstehende schwerer gerüstete Figuren zeigt, von denen die eine ihren Schild vom Boden zu erheben im Begriff ist. Einen Austausch der Waffen finde ich in keinem Motiv angedeutet. In den Gestalten aber, namentlich den beiden mittleren, tritt uns eine gewisse Schlankheit und Leichtigkeit entgegen, die dem Charakter der beiden Homerischen Helden und überhaupt männlicher Kämpfer wenig zu entsprechen scheint. Nehmen wir dazu, daß keine von allen Figuren bärtig ist, so werden wir nicht zweifeln, daß der Künstler Amazonen vorstellen wollte, wobei das Fehlen der weißen Farbe an den nackten Teilen der Körper hier (wie bei anderen von Stackelberg gleichzeitig publizierten attischen Lekythoi) durch die Flüchtigkeit der ganzen Behandlung seine Entschuldigung findet. Die beiden Bogenschützinnen sind, unseren Tirailleurs entsprechend, im Begriffe, nach zwei Seiten auszuschwärmen. Sie werfen noch einen Blick nach rückwärts, um sich zu überzeugen, daß ihnen auch die notwendige Deckung sofort nachfolgen wird. Eine schwergerüstete Amazone steht bereits fertig und fast ungeduldig da; eilig greift die andere nach ihrem Schild; sobald sie ihn erhoben, werden beide folgen. So aufgefaßt gewinnt das Bild, was es an mythologischer „Erudition" einbüßt, an frischem Leben reichlich wieder und erscheint in seiner leicht und anspruchslos hingeworfenen Behandlung seines attischen Ursprungs durchaus würdig.

Iliupersis.

Unter den uns erhaltenen Kunstwerken, welche nicht eine einzelne Szene, sondern ein Gesamtbild der Iliupersis darstellen wollen, nimmt neben der Vivenziovase [Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I Taf. 34] die erst kürzlich von Heydemann (Berlin 1866) schön herausgegebene Schale des Brygos die erste Stelle ein [Abb. 26 nach Wiener Vorlegebl. VIII 4. Vgl.

Furtwängler-Reichhold I 25]. Doch wird die Freude an der Betrachtung des schönen Bildes einigermaßen beeinträchtigt durch die Schwierigkeiten, welche sich bei näherer Prüfung des einzelnen der Erklärung darbieten: Schwierigkeiten, welche der verdiente Herausgeber trotz seiner sorgfältigen und fleißigen Untersuchungen zu lösen nicht imstande gewesen ist. Richtig betonte er, daß die Wegführung der Polyxena durch Akamas im Widerspruch mit der literarischen wie mit der künstlerischen Tradition steht. Seine eigene Annahme, daß der Name der Polyxena vertauscht und viel-



26. Iliupersis. Schale des Brygos. Paris, Louvre. (Wiener Vorlegeblätter VIII 4.)

mehr die Wegführung der Aithra durch Akamas dargestellt sei, scheint allerdings die zunächst liegende zu sein; allein es widerspricht ihr die ganze Erscheinung der Frauengestalt. Selbst wenn an der Aithra der Vivenziovase keine Spuren des Alters erkennbar wären (sie sind aber laut brieflicher Mitteilung Benndorfs am unteren Teile des Gesichtes vorhanden und auch im Stiche des Museo Borbonico XIV 43 durch die unter dem Kinn stark herabhängende Haut, wenn auch ungenügend, angedeutet), so würden wir darin eine Ausnahme sehen müssen, ein Versehen des Künstlers, das

uns nicht für andere Darstellungen Folgerungen zu ziehen gestattet. Im Bilde des Brygos aber widerspricht außerdem der schöne Schmuck im Haar durchaus dem Wesen einer Sklavin, in welcher Rolle Aithra hier erscheinen müßte. Nicht mindere Schwierigkeiten bietet die Gruppe der Andromache. Es ist wohl die Frage gestattet, ob dieses wild anstürmende Weib die geringste Ähnlichkeit mit dem Charakter der edlen, duldenden Gattin des Hektor hat, wie er uns in übereinstimmender Weise durch die ganze poetische Überlieferung des Altertums entgegentritt. Fragen dürfen wir ferner, ob wir in der einem Andromachos zu Hilfe eilenden Andromache gerade die Gattin des Hektor zu erkennen haben. Es scheint allerdings nötig wegen der Nähe des Astyanax. Aber dieser fliehende Astyanax, wo hat er in Poesie oder Kunst sein Vorbild? Und wird nicht die von dem Maler durch das Fortlaufen der Darstellung unter einem der Henkel stark betonte Einheit des ganzen Bildes durch den doppelten Astyanax, den fliehenden und den von Neoptolemos dem Tode geweihten, vollständig zerrissen? Wo alle Versuche, die Schwierigkeiten einzeln zu lösen, nicht nur bis jetzt gescheitert sind, sondern überhaupt ziemlich hoffnungslos erscheinen, da werden wir es schon einmal wagen dürfen, den Knoten mit einem Schlage zu zerhauen oder richtiger: durch eine einzige prinzipielle Entscheidung die verschiedenen Schwierigkeiten insgesamt aus dem Wege zu räumen:

Zwei Elemente sind es, auf die wir uns bei der Interpretation dieser Vase angewiesen sehen: 1. die Figuren in ihrer äußeren Erscheinung und lebendigen Handlung, und 2. die Inschriften. Stellen wir jetzt die Frage, welchem Elemente die größere Autorität gebührt, so werden wir vom archäologischen Standpunkte aus bei einem so sorgfältig durchgeführten Gemälde um die Antwort nicht verlegen sein dürfen. In einem Kunstwerke muß in erster Linie das, was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht, für die Erklärung bestimmend sein, und kein beigefügter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern. Betrachten wir also zunächst die Malerei des Brygos für sich allein und ohne uns um die beigeschriebenen Namen zu kümmern.

Keiner weiteren Erklärung bedarf die Hauptszene: Priamos auf dem Altar und Neoptolemos, welcher den Astyanax zu zerschmettern im Begriff ist. In ihrer typischen Durchbildung, die keinem Mißverständnisse Raum bietet, führt sie uns in einen bestimmten Kreis ein, innerhalb dessen die Deutung der übrigen Szenen mit Notwendigkeit gesucht werden muß. Was in dem von dieser Gruppe wegschreitenden Paare Akamas und Polyxena oder Aithra anzuerkennen uns hindert, ist bereits oben angedeutet worden. Aber es bleibt noch eine dritte Wegführung übrig, auf welche bereits Overbeck S. 624 Anm. 4 beiläufig hingewiesen hat: die Wegführung der Helena durch Menelaos. Für Helena paßt die jugendlich schöne Gestalt, paßt auch der vornehme Schmuck der Stirnbinde. Für sie schickt es sich, daß sie bei dem drohenden Tode des Priamos und Astyanax zwar nicht in wilde Verzweiflung ausbricht, wohl aber, daß sie noch einen teilnehmenden Blick nach dem Schicksale derjenigen zurückwendet, in deren Mitte sie so lange gelebt. Während ferner ein Enkel der Aithra seinen Blick auf die wiedergefundene Aithra richten würde, schreitet Menelaos ernst voran. Die erste Begegnung war keine freundliche; und wenn auch nach Lesches beim Anblick der Helena der Hand des Menelaos das Schwert entsinkt, so scheint

doch bei Arktinos die Versöhnung nicht so schnell erfolgt, sondern Helena zunächst als Gefangene nach dem Lager der Griechen geführt worden zu sein. So scheint Menelaos hier vorwärts zu schreiten, noch sinnend über die Entscheidung, die er dem treulosen Weibe gegenüber zu fassen haben werde, während Helena, der wenigstens für den Augenblick keine Gefahr droht, ohne Widerstreben folgt und durch den rückwärts gewendeten Blick gewissermaßen Abschied nimmt von dem Orte ihres bisherigen Aufenthaltes.

Wenden wir uns jetzt zur anderen Seite der Schale, so zeigt uns die erste Gruppe nur das Bild eines Kampfes zweier Krieger, deren einer unterliegt. Eine weitere Charakteristik liegt höchstens darin, daß der eine mit Schild, Helm und Beinschienen gerüstet ist, während der andere ohne Schutzwaffen den Streichen seines Gegners bloßgestellt ist. Ohne Absicht scheint diese Unterscheidung nicht eingeführt; denn sie wiederholt sich in der folgenden Gruppe eines Kämpferpaares, die aber außerdem erweitert wird durch die Dazwischenkunft zweier Frauen und eines Knaben. Hier wird es klar, daß wir nicht einen Kampf im offenen Felde vor uns haben, an dem sich Frauen nicht beteiligen würden. Feinde sind unerwartet in bewohnte Orte eingedrungen. Der Bewohner eines Hauses hat sich aufgerafft zum Schutze seiner Familie, aber schon an der Schwelle, möchten wir sagen, sinkt er von tödlichen Streichen getroffen nieder. In Verzweiflung sucht eine Bewohnerin ihr Heil in der Flucht; die andere dagegen, Gattin und Mutter, wagt noch dem Geschicke entgegenzutreten, um den Gatten, wenn nicht zu retten, doch zu rächen und dem Sohne die Flucht zu ermöglichen. Gewaltig ist ihre Anstrengung; doch schwerlich werden die schwachen Kräfte des Weibes ihr Ziel erreichen: nur um so sicherer geht sie dem Tode entgegen, vielleicht einem erwünschten Geschicke, während die Fliehenden wohl ihr Leben retten mögen, aber nur um für die Freiheit ewige Knechtschaft einzutauschen. Eine Szene der Iliupersis, in welcher namhafte Personen in solcher Verbindung erschienen, ist uns nicht überliefert; aber sie spricht für sich selbst so deutlich, daß wir der Namen gar nicht bedürfen, weder zum Verständnis dieser einzelnen Szene noch für den Zusammenhang des Ganzen. Fassen wir jetzt dieses Ganze kurz ins Auge: Zweck des troischen Krieges war die Wiedergewinnung der Helena und Rache an Priamos, seinem Geschlechte und seiner Stadt. Brygos eröffnet sein Bild mit der Wegführung der Helena aus Troja. Die wehrhaften Männer aus Priamos' Geschlecht sind bereits früher gefallen; nur er selbst und der jüngste unmündige Sprosse sind noch am Leben: ihr Tod aber steht unmittelbar bevor in der zweiten Szene. Wer bleibt nun nach dem Tode der Edlen übrig? Nur das namenlose Volk. Seinem Untergange ist die zweite Hälfte des Bildes gewidmet. Aber während in der ersten das Einzelne durch die Traditionen der Poesie und der Kunst vorgeschrieben war und in ihr die mythische Bedeutung des Ganzen ruht, ist die zweite allerdings allgemeiner gehalten; doch der Künstler hat es verstanden, das Gleichgewicht herzustellen, indem er hier das allgemein menschliche Interesse durch den Ausdruck stärkster Leidenschaft in der kämpfenden Frau zu fesseln wußte und auch äußerlich in dieser knabenschützenden Gestalt das prägnanteste Gegenbild zu dem knabenvertilgenden Neoptolemos hinstellte. So schließt sich alles zu einer schönen Einheit zusammen, und nachdem wir von dem Anfangspunkte an, der durch das Ornament unter dem einen

Henkel gegeben ist, das Ganze durchlaufen haben, ist die Idee einer Iliupersis vollständig gegeben, ja in den oben angedeuteten Hauptmomenten sogar vollständig erschöpft. Selbst die Vivenziovase, so vorzüglich ihre Durchführung im einzelnen ist, erscheint uns neben der Komposition des Brygos als eine Zusammenstellung von Episoden, die ihre Verknüpfung nur in dem äußeren historischen Faden haben, nicht wie hier in einer einheitlichen künstlerischen Idee.

Und die so gefundene prächtige Einheit sollen wir uns wieder zerstören lassen durch die Inschriften, welche alles vielmehr verwirren als aufklären? Im einzelnen sind Versehen, Verwechselungen und Vertauschungen von Inschriften auf Vasen schon mehrfach und mit unzweifelhafter Sicherheit nachgewiesen worden. Wir dürfen wohl aber auch im allgemeinen auf das Fabrikmäßige im ganzen Betriebe der Vasenmalerei hinweisen. Trotz aller Vorzüglichkeit vermögen wir doch eine Komposition wie die vorliegende nicht als eine freie Originalschöpfung des Brygos zu betrachten: es genügt auf die Gruppe des Priamos, Neoptolemos und Astyanax hinzuweisen, in der sich die Hauptmotive durchaus als typisch nachweisen lassen. Dem Künstler mochten verschiedene Motive zu einer weit ausgedehnteren Iliupersis vorliegen, aus denen ihm für seine besonderen Zwecke auszuwählen freistand. In dieser Wahl, in der richtigen Verknüpfung des Einzelnen zu einem Ganzen und endlich in der Ausführung lag sein eigenes Verdienst, und bis hierher haben wir den Künstler tadellos befunden. Die Widersprüche beginnen erst mit den Inschriften. Müssen aber diese von derselben Hand sein, welche die Figuren zeichnete? Sind sie ja doch das Letzte und erst nach der Vollendung der Figuren mit verschiedener Farbe auf den Grund aufgesetzt. Wir werden wenigstens als möglich zugeben müssen, daß zuweilen eine fremde Hand die Inschriften hinzufügte, wenn es sich nicht etwa gar noch herausstellen sollte, worauf einzelne Spuren hindeuten, daß es in den größeren Fabriken besondere Schriftmaler gab, wie heutzutage neben den Kupferstechern besondere Schriftstecher. Dadurch aber waren dem Irrtume und den Mißverständnissen die Wege hinlänglich geebnet. An einem Akamas und einer Polyxena in einer äußerlich ähnlichen Verbindung wie in der Gruppe des Brygos, fehlte es unter den Motiven für eine Iliupersis gewiß nicht. Zu einem Andromachos aber gesellte sich leicht eine Andromache und diese zog wiederum leicht einen Astyanax nach sich. Die Möglichkeit der Irrungen wird sich nach diesen Betrachtungen nicht ableugnen lassen; und daran werden wir uns im vorliegenden Falle wohl genügen lassen dürfen.

Für meine Auffassung der Komposition des Brygos als einer zur Hälfte frei poetisch-künstlerischen Darstellung bietet sich mir eine Analogie in einer freilich späteren, aber gewiß auf ältere Motive zurückgehenden Iliupersis, die zufällig von Overbeck wie von Heydemann übersehen worden ist. Sie findet sich auf einem Sarkophage des Mantuaner Museums und ist auch bereits von Labus (Mus. di Mant. III t. 17) [Robert, Sarkophagreliefs II Taf. 26, 63; S. 71] richtig als eine solche erkannt worden. Verschiedene Baulichkeiten, sowie die Dazwischenkunft von Weibern und Kindern zeigen auf den ersten Blick, daß es sich bei den mannigfachen Szenen

dieses Reliefs nicht um eine offene Feldschlacht handelt, sondern um die Einnahme oder Zerstörung einer Stadt. Entscheidend für die genauere Bestimmung der Handlung ist aber die Eckgruppe rechts vom Beschauer; neben oder auf einem Altare wird ein würdiger Greis in langem, reichem Gewande von einem Jünglinge bei den Haaren erfaßt und mit dem Tode bedroht, offenbar Priamos, der durch die Hand des Neoptolemos fallen wird. Allerdings versucht Labus noch weiter einzelne Szenen aus der mythischen Tradition zu bestimmen. In der nächsten Gruppe einer sitzenden Frau mit einem Kinde, die von einem Krieger am Haar gefaßt wird, will er Andromache mit Astyanax und Odysseus, der letzteren abfordern soll, in einer anderen Frau, welche mit ihrer Hand das Kinn eines anderen Kriegers berühre, Helena und Menelaos, in einer Alten mit einem Kinde Hekuba mit einem ihrer Enkel erkennen. Allein der angebliche Odysseus ist in keiner Weise als solcher charakterisiert und dazu erfaßt er nicht etwa den Astyanax, um ihn der Andromache wegzunehmen, sondern bedroht diese selbst. Die angebliche Helena berührt keineswegs das Kinn des Menelaos, sondern sie kommt der sogenannten Andromache zu Hilfe. Die angebliche Hekuba ist durchaus eine Nebenfigur. Andere Namen, Agamemnon, Diomedes, werden nur vermutungsweise genannt, und zuletzt geht Labus selbst, sozusagen, der Atem aus und er läßt einen großen Teil der Figuren ganz ohne Namen. Gewiß mit Recht: wir verzichten gern auf alle mit einziger Ausnahme des Priamos und Neoptolemos: diese beiden genügen, den Gegenstand im allgemeinen zu fixieren; im übrigen durfte es sich der Künstler gestatten, denselben in freier Weise auszumalen. Indem er uns zeigt, wie auf Seite der Besiegten die jugendlichen Kämpfer bereits tot und gefallen sind, wie der Widerstand nur noch durch einige schwache Greise geleistet wird und sich die Wut der Sieger nun bereits gegen wehrlose Weiber und Kinder richtet, hat er geleistet, was wir verlangen dürfen: während er auf einzelne durch die Poesie ausgebildete Episoden verzichtet, welche die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen und teilen würden, gibt er uns ein Gesamtbild von den Greueln der Zerstörung einer Stadt, in welcher wir durch die Gruppe des Priamos sofort Troja erkennen.

Die Betrachtung dieses Sarkophags veranlaßt mich zu einer scheinbar weit abliegenden Abschweifung über eine angebliche Troilos-Darstellung.

Wo wir, wie bei der Troilossage, ganze Reihen von Vasen und etruskischen Aschenkisten besitzen, welche uns den ganzen Verlauf des Mythos klar vor Augen stellen, da erscheint es gewiß als ein sehr zweifelhafter Gewinn, diese Reihen durch ungenügend charakterisierte Darstellungen aus anderen Denkmälerklassen vermehrt zu sehen. Von solcher Art aber sind die beiden von Overbeck S. 357 unter N. 27 u. 28 (nach Welcker A. D. V S. 466) angeführten römischen Reliefs, von denen ich allerdings nur das zweite aus der Abbildung bei Labus (Mus. di Mantova III 9) [Robert II 26, 63 a. b] kenne. Labus erkennt in diesem und dem mit ihm zusammengehörigen Relief auf T. 8, welches trauernde Frauen darstellt, die Nebenseiten eines Sarkophages und vermutet, daß auf der Vorderseite etwa Hektors Tod oder Auslösung oder noch wahrscheinlicher eine Iliupersis dargestellt

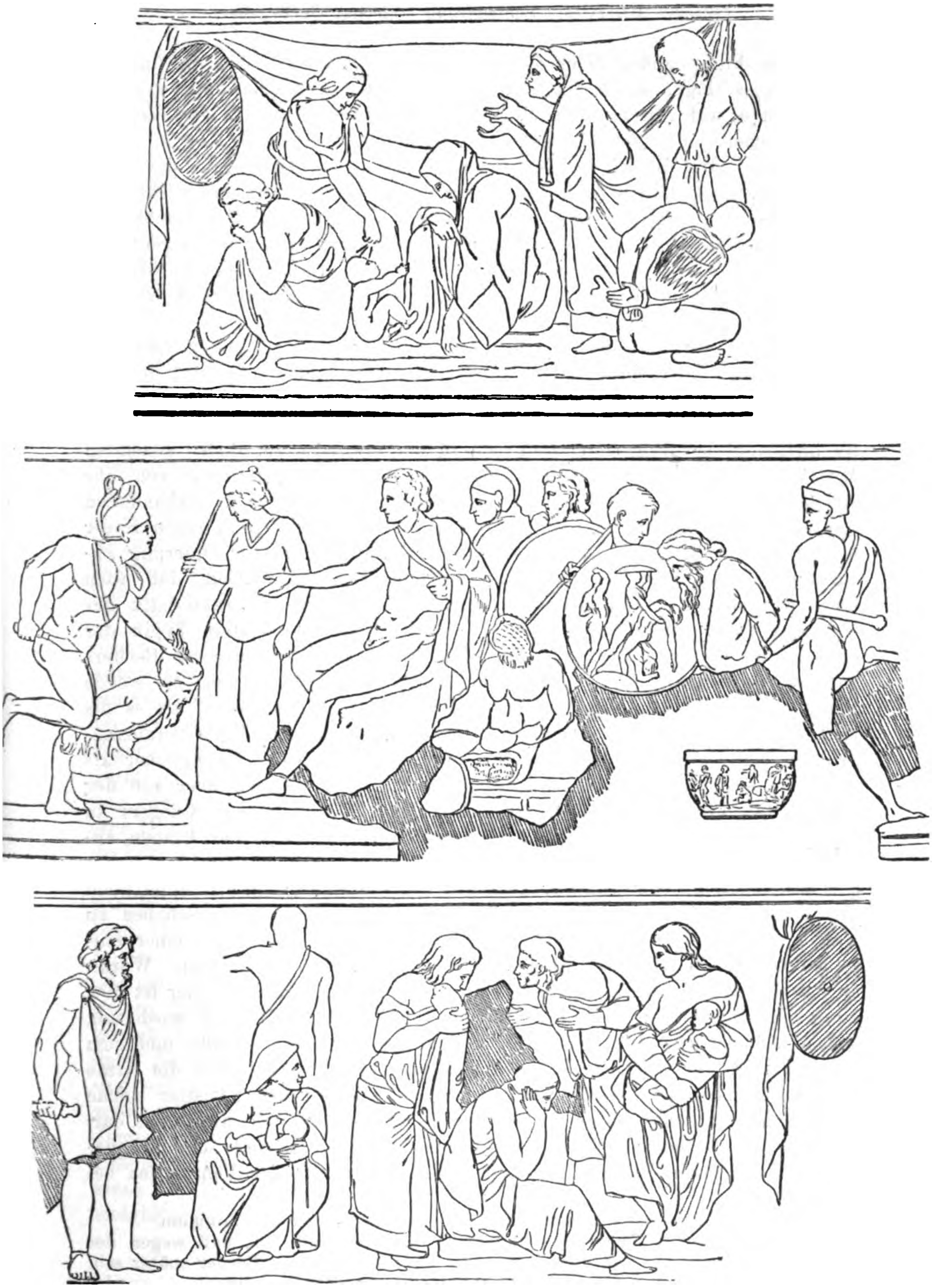
gewesen sei. Auffallen kann bei dieser Vermutung nur der eine Umstand, daß, wer sie aufstellte, nicht sofort den positiven Beweis ihrer Richtigkeit lieferte. Die von Labus gewünschte Iliupersis ist nämlich die eben betrachtete auf Taf. 17 desselben Bandes; denn das Bein eines Kindes, welches Welcker auf der Abbildung nicht fand, das aber auf Taf. 9 neben der rechten Hand des bekleideten Kriegers sichtbar ist, gehört deutlich dem Knaben auf der linken Reliefseite von Taf. 17 an.*) Wenn nun die Iliupersis der Hauptseite nur durch die Ermordung des Priamos charakterisiert wird, sonst aber in verschiedenen Episoden ohne Individualisierung des Mythos behandelt ist, wenn ferner auf der einen Nebenseite ganz allgemein eine Gruppe trauernder Frauen dargestellt ist, so werden wir auch auf der anderen Nebenseite nicht ein weit abliegendes Faktum aus den Anfängen der troischen Kämpfe annehmen dürfen, sondern, selbst wenn halbverstandene Troilosmotive vom Künstler benützt sein sollten, nur eine Kampfszene allgemeiner Art, die, wie so häufig, nur in ganz loser Beziehung zur Hauptseite steht.

Dasselbe wird aber jetzt auch von dem nach Welcker fast ganz übereinstimmenden Brescianer Relief gelten müssen, sofern dieses überhaupt von dem Mantuaner verschieden ist. Welcker zitiert letzteres nur aus Labus; ersteres beschreibt er nach eigenen Notizen. Eine Verwechslung zwischen Mantua und Brescia in Welckers Tagebüchern würde aber ein so kleiner Irrtum sein, daß wir ihn lieber annehmen werden**), als die gewiß sehr auffällige Wiederholung zweier immerhin eigentümlicher Sarkophagseiten.

Mit den bisher gewonnenen Resultaten über die Iliupersis werden wir uns noch einem dritten Monumente zuwenden dürfen, das zwar einen späteren Moment behandelt, aber doch im engsten Zusammenhange mit Ilions Zerstörung steht. Ich meine das von Thiersch in den Abhandlungen unserer Akademie V S. 108 ff. zuerst herausgegebene Silbergefäß des hiesigen Antiquariums, welches Heydemann kurz und ohne von Thiersch abzuweichen besprochen und auf Taf. 2, 4 wieder abgebildet, kürzlich auch Kollege Christ in den Sitzungsberichten des Münchener Altertumsvereines 1866—67 S. 27 ff. nochmals behandelt hat [Abb. 27]. So wenig auch Thiersch imstande gewesen ist, für die (nach Analogie der Leichenfeier des Patroklos angeordnete) Schlachtung troischer Kriegsgefangenen durch Neoptolemos eine bestimmte poetische Quelle nachzuweisen, so darf doch seine Erklärung in der Hauptsache nicht in Zweifel gezogen werden. Eine sekundäre Bestätigung für dieselbe bietet u. a. auch das Schildzeichen eines Begleiters, insofern darin statt des Menelaos mit der Leiche des Patroklos jetzt richtiger Aias mit dem Leichnam des Achilleus erkannt wird, wodurch wir in bestimmter Weise daran erinnert werden, daß gerade zu Ehren des Achilleus die Menschenopfer vollogen werden sollen. Daß Thiersch in der Hauptszene

*) Ebenso wird nach Analogie des von mir in den Mon. d. Inst. IV 9 publizierten Hochzeitssarkophages [oben Bd. I 6, 3] der Sarkophagdeckel bei Labus III 13 mit der Hochzeitsdarstellung auf Taf. 53 zu verbinden sein. Die Nebenseiten aber finden sich I 47: ein Popa mit dem Opferstier rechts; ein Camillus und zwei Frauen (Grazien?) links. Auch die bakchischen Reliefs II 25 und 29 scheinen zwei zusammengehörige Sarkophagseiten, zu denen aber die Hauptseite fehlt.

**) [So auch Dütschke, Bildwerke in Oberitalien IV S. 332, Nr. 736.]



27. Schlachtung troischer Gefangener. Silberbecher im Münchener Antiquarium.
(Baumeister, Denkm. I, Taf. 14, Fig. 796.)

für keine Figur außer Neoptolemos und der Minerva einen bestimmten Namen vorschlägt, kann ich nur billigen. Die Annahme dagegen, daß Neoptolemos auf Anraten der Minerva dem Blutvergießen Einhalt zu tun gebiete, scheint mir dem Charakter des Helden sowohl als der Göttin wenig angemessen. Die Rache des Neoptolemos, der auch darin ganz der Sohn seines Vaters ist, läßt sich nicht erschöpfen, solange noch ein Objekt vorhanden ist, an dem sie sich kühlen läßt. Um einer bloß menschlichen Rührung willen durfte weder ein Dichter noch ein Künstler das eigentliche Ethos seines Helden zerstören. Und auch Minerva verlangt Trojas völligen Untergang. Also: der Rest des Geschlechtes der Männer muß vertilgt werden, das ist der Inhalt der Hauptszene.

Es fragt sich nun weiter, wie die Frauengruppen zu fassen sind, die gewissermaßen die beiden Flügel zu dem Zentrum bilden. Thiersch möchte als Hauptgestalten in denselben Polyxena und Andromache erkennen: letztere in der am Boden kauernden Gestalt der Gruppe links, vor der ein nacktes Knäblein auf der Erde sitzt; Polyxena in der ebenfalls am Boden sitzenden Mittelfigur der Gruppe rechts. Der in ziemlicher Entfernung von ihr stehende Mann mit dem Schwerte, der übrigens, wie aus noch vorhandenen Spuren ersichtlich ist, in der nur wenig vorgestreckten Hand einen Speer hielt,*) soll endlich Odysseus sein, welcher nahe, um sie zur Opferung abzuholen. Gegen diese Annahme mag zunächst bemerkt werden, daß auch hier, wie auf dem Mantuaner Sarkophage die spezielle Charakteristik des Odysseus fehlt. Wollte man aber behaupten, daß die spätere Typik des Helden zur Zeit des Mys, auf den man die Komposition unseres Bechers hat zurückführen wollen, noch nicht ausgebildet gewesen sei, so würde zuerst diese Zurückführung auf Mys besser zu begründen sein, als es bis jetzt geschehen ist; mir scheint die Erfindung in keinem Falle voralexandrinisch und nach manchen einzelnen Motiven keineswegs vorzüglicher als z. B. das bekannte Corsinische Silbergefäß.**) — Abgesehen aber von der mangelnden Charakteristik spricht sich in der Gestalt dieses Kriegers in keinem Zuge die Absicht aus, daß er gekommen sei, eine der Frauen abzuholen; er steht einfach da, sie alle insgesamt zu bewachen, und recht absichtlich scheint der Künstler zwischen ihn und die größere Gruppe noch die unter dem Tropaion sitzende Mutter mit dem Kinde eingeschoben zu haben, als wolle er jede nähere oder persönliche Beziehung zu einer einzelnen Gestalt in derselben absichtlich von vornherein abschneiden. Woran aber sollen wir dann die Polyxena erkennen? Tiefe, stumme Trauer ist hier ein ganz allgemeiner, kein individueller Charakterzug. — Und wiederum, welche Andromache wäre das, die in Schmerz versunken dasäße und sich gar nicht um ihr einziges Söhnchen kümmern sollte, das hilflos die Arme ihr entgegenstreckt? Wollen wir sehen, wie ein antiker Künstler solche Szenen charakterisiert haben würde, so bietet sich uns ein Monument dar, das fast wie zu einer solchen Vergleichung erfunden scheint: das Borghesische Relief eines Sarkophagdeckels mit der Ankunft der Penthesilea bei

*) Die „schattenhafte Gestalt“ vor ihm ist ganz sicher ein Tropaion.

**) Richtig weist Friederichs (Bausteine S. 285) darauf hin, daß wegen der Schildgruppe des Aias mit dem Leichname des Achilleus der Becher später sein muß, als die bekannte Gruppe des Pasquino, die in keinem Falle vor Alexander gesetzt werden kann.

Priamos: Overbeck XXI 1 [Robert, Sarkophagreliefs II 24, 59]. Hier finden wir auf der einen Seite der Hauptszene eine trauernde Mutter in liebevoller Vereinigung mit dem Kinde auf ihrem Schoße. Das ist die echte Andromache, die im Anblicke ihres Kindes nur um so tiefer den Gatten betrauert. Auf der anderen Seite der Hauptszene aber erkennen wir in der sitzenden Frau mit dem Aschengefäße im Schoße nicht mit Overbeck nach Winckelmann Andromache nochmals, sondern Hekuba, die Mutter des Hektor: ihr geziemt es, das einzige zu bewahren, was vom Sohne ihr übrig bleibt, während der Gattin zunächst die Sorge für das Kind obliegt. Vor der Hekuba aber steht nicht Helenos, sondern Paris: nicht des Sehers bedarf es, der statt Trost nur neues Unheil weissagen würde, sondern des Helfers; und vermag auch Paris der Hekuba ihren Hektor nicht wiederzugeben, so vermag er doch ihn an seinem Mörder zu rächen.

Von einer so klaren und sprechenden Charakteristik, das wird jeder zugeben, findet sich in den Gruppen der Weiber auf dem Münchener Gefäß keine Spur, und wir werden daher gewiß gut tun, derartige bestimmte Deutungsversuche ganz aufzugeben. Zum Glück bleibt uns auch ohne einzelne Namen immer noch ein hinlänglich schöner poetischer Gedanke: wie in der Mitte der Untergang aller aus der Zerstörung noch übrig gebliebenen Männer geschildert wird, so tritt uns in den Seitengruppen das traurige Geschick der Frauen und Kinder entgegen, denen ein fast noch schlimmeres Los als jäher Tod, nämlich ewige Knechtschaft, beschieden ist.

Werfen wir jetzt nochmals einen vergleichenden Blick auf das Borghesische Relief, so möchte man anzunehmen versucht sein, daß zwischen demselben und der Komposition des Münchener Gefäßes sogar ein innerer Zusammenhang stattfinde, geradeso wie er in der äußeren Gruppierung sich als ein strenger Parallelismus der Hauptglieder darstellt: denn in dem Marmorrelief schließt die Komposition hinter Paris ab, was auch äußerlich durch einen in Overbecks Abbildung weggelassenen Torbogen angedeutet ist; die außerhalb desselben befindliche Rüstungsszene der Amazonen ist eine Erweiterung, die einzig durch den langgestreckten Raum des Sarkophagdeckels bedingt erscheint. So gewinnen wir gerade wie auf dem Münchener Gefäß eine mittlere Hauptgruppe, der sich an jeder Seite eine andere von trauernden Frauen anschließt. Der Grundgedanke der Komposition aber liegt klar und deutlich ausgesprochen vor. Hektor, Trojas Stütze, ist gefallen; die Gattin klagt um ihr Kind, das nun ohne Vater und Schützer ist; die Mutter betrauert den Sohn, für den ihr auch die Rache durch Paris keinen Ersatz zu bieten vermag. Aber noch scheint wenigstens das Vaterland nicht verloren, da nun Hilfe in den Amazonen erscheint. Allein auch diese Hoffnung erweist sich als trügerisch: Troja erliegt seinem Geschick, und auf dem Münchener Gefäß erblicken wir nur noch das traurige Nachspiel seines Untergangs: das Hinschlachten der letzten Männer und den Jammer der Weiber und Kinder. Beide Bilder aber schließen sich eng zusammen als die Eingangsszene der Aithiopis des Arktinos und die Schlußszene der Iliupersis, ob gleichfalls derjenigen des Arktinos, wage ich nicht endgültig zu entscheiden.

Dritte Abteilung.*)

(1880.)

Sarpedon oder Memnon?

Auf mehreren untereinander verwandten Vasengemälden ist eine männliche Leiche dargestellt, die von zwei geflügelten, ebenfalls männlichen Gestalten getragen wird. In den letzteren erkennt man jetzt allgemein Schlaf und Tod. Dagegen streitet man, ob der Tote Sarpedon oder Memnon zu nennen sei. Bei der Publikation eines Kraters des Museo Campana (Mon. d. Inst. VI 21) [oben S. 43 Abb. 28] hatte ich mich für Memnon entschieden, wogegen sich schon Jul. Lessing (de Mortis apud veteres figura p. 37—41) in scharfen Worten — er spricht von interpretandi licentia — geäußert



28. Memnon. Krater aus Caere. Paris, Louvre. (Mon. d. Inst. VI 21.)

hatte. Nicht milder urteilt C. Robert im letzten Berliner Winckelmannsprogramm: Thanatos, 1878. Er sagt S. 7: „In dem Toten wird jeder moderne Beschauer sofort Sarpedon erkennen; und ich möchte glauben, jeder antike Beschauer auch. Wenn Brunn dessenungeachtet den Toten für Memnon hält, weil Sarpedon-Darstellungen bis jetzt noch nicht nachgewiesen seien und als Gegenbild zu der Darstellung der πρεσβεία auf der Vorderseite die Leiche eines dem Achill erlegenen Heros passender gewählt sei, als die eines von Patroklos Getöteten, so wird er selbst dieser Argumentation irgend welche zwingende Kraft kaum beilegen wollen. In der Zusammenstellung der Szenen verfuhren wahrlich die attischen Vasenmaler

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philol.-philos. Classe, 1880, I, S. 167—216.

nicht mit solcher mehr als alexandrinischen Zuspitzung, wie Brunn es von ihnen erwartet; der Zusammenhang ist hinreichend gewahrt, wenn auf jeder Seite der Vase eine Szene der Ilias dargestellt ist. Hätte indessen der Vasenmaler wirklich Memnon darstellen wollen, so ist nichts von seiner Seite geschehen, um dies in der Darstellung selbst deutlich zu machen, und seine, nicht unsere Schuld ist es, wenn wir seinen Memnon für Sarpedon halten; die Möglichkeit, richtig zu interpretieren, hört dann einfach auf." Gegenüber einer solchen, es ist wohl nicht zu viel gesagt, wegwerfenden Kritik wird man es mir nicht verargen können, wenn ich mich mit scharfen Waffen zur Wehre setze und dem Angriff die Behauptung entgegensetze: die Möglichkeit, richtig zu interpretieren, hört allerdings auf, wenn man über die Schranken einer bestimmten Methode nicht hinwegsehen will oder kann.

In der Philologie scheidet man zwischen einer an sich und bis zu einem gewissen Punkte ja vollberechtigten und notwendigen, sogenannten niederen und einer über dieselbe hinausgehenden höheren, mit klassischem Ausdruck als divinatio bezeichneten Kritik. Soll diese letztere der Archäologie etwa vorenthalten bleiben? Fast scheint es so. Allerdings liegt es in ihrem Wesen begründet, daß sie nicht bei jedem einzelnen Falle ihrer Anwendung den ganzen Apparat von Schlußfolgerungen, auf dem sie beruht, ausführlich darlegt, ja oft sich derselben im Augenblick kaum klar, d. h. verstandesmäßig bewußt sein mag. Sie beruht oft auf einer Summe von allgemeinen oder speziellen Anschauungen und Erfahrungen, die sich halb unbewußt zur Lösung einer Schwierigkeit vereinigen und ihr Ziel, meinetwegen auch mit Überspringung gewisser Mittelglieder, erreichen. Um einen solchen Fall handelt es sich bei den fraglichen Vasenbildern. Wenn man nun von den tieferen Gründen, die mich zu meiner Deutung veranlaßt haben, keine Ahnung zu haben scheint, so bin ich freilich genötigt, über den vorliegenden Fall weit hinauszugreifen und auf Erörterungen allgemeinerer Art einzugehen, von denen ich mit Unrecht vorausgesetzt habe, daß sie jeder für sich selbst anstellen werde.

Aristoteles lobt in einer berühmten Stelle seiner Poetik (c. 23) den Homer, daß er nicht den ganzen Troischen Krieg besungen, obwohl er einen Anfang und ein Ende habe, sondern daß er nur einen bestimmten Abschnitt ausgewählt und diesen durch Episoden für die besonderen Zwecke des Epos passend erweitert und zugerichtet habe: *οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἕνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὅπλον κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες.* Daß diese Stelle nicht bloß für die Literatur der Poesie, sondern auch für die Archäologie ihre tiefe Bedeutung hat, kann eine einfache statistische Beobachtung lehren. In Overbecks Atlas zum troischen Zyklus beziehen sich auf die Kyprien 9 Tafeln, auf die Ereignisse nach dem Schlusse der Ilias bis zur Iliupersis 7, auf die Ilias 5, von denen aber mehr als eine in Abzug zu bringen ist, da sich gerade hier manches Ungehörige eingeschlichen hat.*),

*) Sicher oder sehr wahrscheinlich beziehen sich auf die Kyprien: 16, 2 und 4; 18, 2; 20, 1; auf die Aithiopis: 17, 3; gar nicht auf den troischen Zyklus 16 12, 13 und 17; 17, 7; 18, 4, 5 und 7; eine Fälschung ist 16, 11.

Spätere Entdeckungen haben an diesem Verhältnis nichts Wesentliches verändert, sondern verteilen sich etwa in gleichem Maßstabe. Wenn nun die aristotelische Proportion der Tragödien gewiß keine zufällige ist, sondern auf bestimmten Gründen beruht, so werden wir voraussetzen dürfen, daß auch das analoge Verhältnis der Kunstwerke seine bestimmten Ursachen haben wird, oder mit andern Worten: daß die Künstler nicht jede beliebige Szene oder Episode, selbst wenn sie an sich für künstlerische Behandlung geeignet war, nach individueller Laune auch wirklich zur Darstellung brachten, sondern daß sie sich ebenso wie die Tragiker bei der Auswahl von bestimmten Gesichtspunkten leiten ließen.

Eine summarische Betrachtung der Monumente wird dies bestätigen; doch wird es nicht nötig sein, für den nächsten Zweck alle Denkmälerklassen in gleicher Weise zu berücksichtigen. Denn, um z. B. von den geschnittenen Steinen ganz abzusehen, die sich aus besonderen Ursachen mit anderen Darstellungen wenig berühren, so liefern auch die Reliefs und Wandgemälde nur ein zerstreutes und lückenhaftes Material und fehlen namentlich für die ältere, hier besonders wichtige Zeit fast ganz. Dagegen bieten die Vasenbilder eine reiche und insofern auch ziemlich in sich abgeschlossene Masse dar, als fernere Entdeckungen wohl eine quantitative Vermehrung innerhalb der bekannten Darstellungskreise versprechen, aber eine relativ weit geringere Aussicht auf eine Erweiterung dieser Kreise selbst eröffnen. Die Vasenbilder sind daher hier, wenn auch nicht ausschließlich, doch in ganz überwiegender Weise in Betracht zu ziehen. Außerdem aber werden wir von vorn herein nicht außer acht lassen dürfen, daß nicht alle troischen Darstellungen auf das Epos, wenigstens nicht auf das Epos als direkte Quelle zurückzuführen sind. Wie bedeutend namentlich die vielfachen Umgestaltungen, welche die Sage durch die Tragödie erfahren hat, auf die jüngere Kunst eingewirkt haben, ist allgemein anerkannt. Aber selbst wo der Stoff dem Epos entlehnt ist, kann sich doch die Auffassung z. B. dem Geiste der strengeren chorischen oder der freieren mehr subjektiv gefärbten Lyrik annähern. Endlich redet auch die Kunst ihre eigene Sprache und benützt daher die von ihr selbständig für gewisse allgemeine Verhältnisse ausgeprägten Typen auch zur Darstellung bestimmter mythischer Szenen und Situationen ohne Rücksicht auf den Wortlaut der besonderen poetischen Quelle.

Wir beginnen mit den Kyprien. Reich, ja überreich, mehrfach typisch durchgebildet, und nicht ausschließlich in der Vasenmalerei vertreten sind die Liebeswerbung, die Hochzeit und das Beilager des Peleus, sowie das Urteil des Paris. Sie sind die anerkannten, durch den Ratschluß des Zeus gewollten Ausgangspunkte des gesamten troischen Krieges und überragen dadurch an tieferer, ich möchte hier sagen, epischer Bedeutung sogar den faktischen, äußeren Anlaß zum Kriege, nämlich die Liebeswerbung des Paris und die Entführung der Helena. Allerdings erscheint in einer mehrfach wiederholten Reliefkomposition aus guter griechischer Zeit (Ov. 13, 2) auch diese Liebesbegegnung als der Ausfluß eines höheren göttlichen Willens, etwa in dem Sinne, wie am Kypseloskasten:

Μήδειαν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτα.

Dieser Auffassung nähert sich die Vasenmalerei nur selten in Arbeiten des mittleren, d. h. des mehr oder weniger strengen rotfigurigen Stils. In

schwarzfigurigen Bildern fehlt der Gegenstand ganz; in denen des malerischen Stils verflacht er sich mehr und mehr, wie in der späteren Poesie, zu einem bloßen Liebesabenteuer. Der Tragödie und der späteren Lyrik gehört auch die selbständige Entwickelung der Vorgeschichte des Paris, seines Verhältnisses zu Oinone, seiner Wiedererkennung im Hause des Priamos an, und diesem Verhältnisse entspricht der Charakter der betreffenden Kunstdarstellungen. Es folgen die Vorbereitungen zum Kriege, Abschiede, Auszug usw. Wollen wir hierher die nicht weiter charakterisierte Darstellung des Akamas und Demophon neben ihren Rossen (Gerhard, etr. und camp. Vasenb. 12) ziehen, so hatte der Maler dabei wohl weniger den troischen Krieg an sich, als die Verherrlichung zweier athenischer Namen im Auge. Der Abschied des Aias in einem vereinzelten Vasenbilde ist gewissermaßen ein Reflex der späteren tragischen Entwickelung seiner Schicksale und möglicherweise erst unter dem Einflusse der Tragödie entstanden. Des Odysseus erheuchelter Wahnsinn ist der Vasenmalerei fremd geblieben; er hat für das Epos nur den Wert einer Episode; seine künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiete einer psychologischen Entwickelung, für welche die Vasenmalerei ihrer Natur nach weniger geeignet war. Von entschiedenster Wichtigkeit für das Epos ist dagegen die Teilnahme des Achilles als des Hauptthelden des ganzen Krieges, der für diesen Krieg ausdrücklich geboren und erzogen wird. Doch hat sich auch hier die Vasenmalerei auf die Erziehung bei Chiron und auf Abschied und Auszug beschränkt. Die Darstellungen der Geburt, des Aufenthaltes unter den Töchtern des Lykomedes sind, um einen kurzen, hier aber wohl verständlichen Ausdruck zu wählen, außerepisch. Die Abfahrt, die Landung in Mysien fehlen. Im Giebel des Tempels zu Tegea war allerdings die Schlacht am Kaïkos dargestellt, aber nicht wegen ihres epischen Inhalts, sondern weil Telephos der Sohn der tegeatischen Priesterin Auge war. Dagegen zeigt uns ein Vasenbild Patroklos verwundet und von Achilleus verbunden, nach Welckers schöner Deutung: im mysischen Feldzuge. Hier zeigt sich uns zum erstenmal recht offenbar die Feinheit der Vasenmaler in der Wahl scheinbar oder äußerlich nicht besonders hervorragender, aber beziehungsreicher Momente, welche den Vasenbildern oft einen über ihr formal künstlerisches Interesse weit hinausgehenden tief poetischen Wert und Reiz verleihen. Hier verwandelt sich die Jugendfreundschaft der beiden Helden in eine feste Heldenbrüderschaft und Kampfgenossenschaft, aus der sich die Katastrophen im zweiten Teile der Ilias mit moralischer Notwendigkeit entwickeln. — Die Gegenwart des Telephos im Griechenlager wird im Epos dadurch motiviert, daß er nach der ersten verfehlten Fahrt den Hellenen als Wegweiser nach Troia dienen soll: eine Tatsache, die freilich für die weitere Entwickelung poetisch nicht gerade ins Gewicht fällt. Die Anfänge der Telephosvorstellungen schon vor der Zeit des malerischen Vasenstils sind daher wohl schon auf den Einfluß der Tragödie zurückzuführen, während die späteren, darunter auch die zahlreichen etruskischen Urnen, entschieden auf denselben zurückweisen. — Die Opferung der Iphigenie hat eine tiefere Bedeutung weniger für den troischen Krieg, als für die Nostoi und die Orestessage, welche zu ihrer glänzenden Verarbeitung erst durch die Tragödie gelangt. Vor die Zeit derselben fallen denn auch keine Kunstdarstellungen; in der Vasenmalerei erscheint sie erst im malerischen Stil.

Mit dem Aufenthalt in Aulis bringt man gewöhnlich das Würfelspiel des Achilleus und Aias in Verbindung, freilich mit zweifelhafter Berechtigung. Vielleicht liegt hier einer der Fälle vor, in denen ein künstlerischer Typus allgemeinerer Art, eine Frage an das Schicksal durch Würfeln oder Brettspiel, durch die beigesetzten Namen individualisirt wird, um das allgemeine Verhältnis der beiden gewaltigsten Helden zueinander ohne Beziehung auf ein spezielles Faktum zur Anschauung zu bringen. Schon in der mittleren Vasenmalerei ist der Typus im Verschwinden. — Auch die Verwundung des Philoktet, der erst später im Kriege eine wichtige, aber doch nur kurze Rolle spielen sollte, begegnet uns erst, und immer noch spärlich, in der mittleren Vasenmalerei.

Der Tod des Protesilaos bei der Landung in Troas fällt für den Fortgang des Krieges selbst nicht ins Gewicht: die wenigen Kunstdarstellungen gehen auf die Tragödie zurück. — Wichtiger ist der Kampf des Achilleus gegen Kyknos, auch dieser freilich weniger für den Krieg im allgemeinen, als für die Heldenlaufbahn des Achill, und damit stimmt, daß das einzige Vasenbild, welches ich auf diesen Kampf in einem besonderen Artikel zurückzuführen hoffe, dort als Teil einer „Achilleis" erscheint. — Anders verhält es sich mit dem von Welcker so schön nachgewiesenen aufgehobenen Zweikampf zwischen Achill und Hektor. Es ist natürlich, daß die beiden Hauptheiden der feindlichen Parteien vor Begierde brennen, ihre Kräfte miteinander zu messen, und daß darum der Dichter sie so schnell als möglich, wahrscheinlich unmittelbar nach dem Tode des Kyknos, einander gegenüberstellt, aber ebenso natürlich, daß es im Interesse beider Parteien liegt, die besten Kräfte nicht sofort beim ersten feindlichen Zusammentreffen aufs Spiel zu setzen, sondern für die letzten Entscheidungskämpfe aufzusparen. So wird die erste Begegnung beziehungsreich für die Folge, und die Bedeutung der beiden Helden für die letzte Entscheidung des Krieges tritt gerade durch die gewaltsame Verzögerung derselben in das hellste Licht. Es entspricht dem epischen Grundcharakter dieser Szene, wenn diese erste Begegnung nicht erst in einem rotfigurigen, sondern schon in älterer, noch drastischerer Auffassung in einem schwarzfigurigen Vasenbilde (München 330; Arch. Zeit. 1854, T. 67) dargestellt wurde, wie von W. Klein und unabhängig von ihm auch von mir vermutet worden ist (Verh. d. 29. Philologenversamml. in Innsbruck, 1874, S. 152 und 157).

Es bleibt der zahlreiche, durch alle Klassen der Vasenmalerei hindurchgehende Kreis der Troilosdarstellungen. Beruht ihre Häufigkeit auf rein künstlerischen Gründen oder gar auf bloßem Zufall? Für den äußeren Verlauf des Krieges bildet des Troilos Tod doch nur eine Episode ohne nachhaltige Bedeutung. Selbst die Angabe, daß das Schicksal Trojas mit dem Tode des Troilos vor erreichter Mannbarkeit auf das engste verknüpft war, würde die Bevorzugung dieser Szene von seiten der Künstler nur ungenügend rechtfertigen. Das tief innerlich Entscheidende liegt vielmehr darin, daß bei diesem Anlaß Achilleus das Heiligtum des thymbräischen Apollon entweiht, daß er sich dadurch die persönliche Feindschaft des Gottes zuzieht, und daß dadurch sein späterer Tod als die Sühnung einer bestimmten Schuld moralisch begründet wird.

Gewissermaßen als künstlerischer Schluß der Kyprien läßt sich das friedliche Zusammensein des Achilleus und der Briseis etwa nach der Rück-

kehr von einer kriegerischen Unternehmung betrachten (Gerhard, A. V. 187). Auf ihrer Trennung beruht der ganze Konflikt, mit dem die Ilias beginnt.

Wenn Horaz den Homer preist, daß er „nil molitur inepte", so darf ein ähnliches Lob auch den Künstlern wegen der Auswahl der obigen Szenen nicht vorenthalten werden. Namentlich die älteren Vasenmaler, soweit sie, von der lebendigen Volkssage abgesehen, noch fast ausschließlich auf die epische Poesie als Quelle angewiesen waren, zeigen eine beinahe auffällige Zurückhaltung. Eigentlich nur die drei großen Gruppen des Peleus und der Thetis, des Parisurteils und des Troilos haben sich zu typischer Durchbildung entwickelt. Des Paris Liebeswerbung und Flucht, des Patroklos Verwundung, der aufgehobene Zweikampf des Achilleus und Hektor sind inhaltschwere Momente als Vorläufer der Zukunft. In den Abschiedsszenen, namentlich denen des Achill (vgl. Sitzungsber. 1868 S. 61) [S. 77] gehen die Künstler von der allgemeinen Typik aus, wissen diese aber in sehr selbständiger Auffassung zu verwerten und aus ihr, dem Gesamtinhalte der Dichtung gemäß, ganz neue Reize und tiefgreifende Beziehungen zu entwickeln, wie denn z. B. auch die Typen der Brautführung, der Rückkehr in die Häuslichkeit in ihrer Anwendung auf Menelaos und Helena (Ov. S. 261), auf Achilleus und Briseis einen unerwarteten Reiz gewinnen. Bei weiteren Darstellungen ist es nicht mehr das Epos, sondern die Entwickelung der Sage in Drama und Lyrik, von welcher auch die Kunst in der Auswahl der Szenen bedingt erscheint.

In den Kyprien überwiegen die Beziehungen auf Zukünftiges; nach dem Ende der Ilias drängt alles bestimmter zum Abschluß. Zunächst erscheint allerdings noch der Kampf gegen Penthesileia als eine sehr selbständige Episode des Krieges, die sich ebenso selbständig auch künstlerisch verwerten ließ und wirklich verwertet wurde. Dagegen soll der Kampf gegen Memnon den Achilleus vor seinem nahen Ende noch einmal in dem vollen Glanze seines Heldentums zeigen, was nur dadurch erreicht wird, daß ihm ein an Geburt, Rang und Tapferkeit durchaus ebenbürtiger Gegner gegenübersteht. Unter diesem Gesichtspunkte ist denn auch die Memnonsage in ihren verschiedenen Phasen besonders von der Vasenmalerei seit früher Zeit behandelt und reich entwickelt worden, und überragt bei weitem die Darstellungen vom Tode des Achilleus selbst: das ruhmlose Dahinsinken durch einen Pfeilschuß aus dem Hinterhalt entbehrte des tieferen poetischen Reizes und erst die spätere Kunst verschmähte die Darstellung auch dieses Momentes nicht. Die ältere gab dem Kampfe um die Leiche den Vorzug. Auf ihn bezieht sich ein berühmtes statuarisches Werk, die eine der Giebelgruppen von Aigina. Von Vasenbildern ist das des Exekias unbedeutend, während uns das Pembrokesche durch altertümliche Lebendigkeit der tatsächlichen Schilderung anzieht. — Vereinzelt finden wir auf der typischen Grundlage der Totenklage auch Achilleus auf dem Totenbett von Nereiden und Musen beklagt (Ann. d. I. 1864 t. OP; vgl. A. Z. 1866 p. 200).

In einer anderen Bilderreihe, dem Aufheben der Leiche und ihrem Forttragen durch Aias, ist es nicht mehr Achilleus, um den es sich in erster Linie handelt, sondern Aias, dessen Untergang durch diese Szene mit dem Tode des Achill eng verknüpft werden soll. Mit dieser Andeutung scheint sich die ältere Vasenmalerei begnügt zu haben. Die Darstellung des Redekampfes zwischen Aias und Odysseus auf einem schwarzfigurigen Vasen

bilde (Ann. d. I. 1865 t. F) zeigt eine zu feine Ironie, um für eine ursprünglich alte Erfindung zu gelten. Bei der Darstellung des Konfliktes auf zwei Trinkschalen übte wenigstens indirekt das Drama schon seinen Einfluß aus, wie schon die Kompositionsweise der einen andeutet, die mit dem dramatischen Konflikt auch die Lösung durch die Rückgabe der Waffen an Neoptolemos im Innenbilde verbindet (Philologenversamml. in Innsbruck S. 157). Die Darstellung des Selbstmordes ist einigemal, und nicht nur von etruskischen Künstlern versucht worden, aber nicht zu einer wirklich befriedigenden Lösung des für die Vasenmalerei überhaupt nicht wohl lösbaren Problemes gelangt (vgl. Heydemann, A. Z. 1871 S. 60). Verhältnismäßig am besten gelungen ist das eine der griechischen Vasenbilder, welches indessen nicht den Selbstmord, sondern die Auffindung der Leiche durch Diomedes und Odysseus darstellt und wegen der Motivierung dieser beiden Gestalten für weniger alt zu halten sein möchte, als es den Anschein hat.

Die Bedeutung des Neoptolemos als Nachfolger des Achilles wird durch seinen Abschied von Lykomedes in der bekannten typischen Auffassung eingeleitet (Ann. d. I. 1860 t. I). Dagegen ist es wiederum charakteristisch, daß weder die Sage von der Abholung des Philoktet noch die vom Raube des Palladion in der älteren, ja die erstere überhaupt nicht in der Vasenmalerei vertreten sind. Die einzige Darstellung des Raubes, oder vielmehr des Streites um zwei Palladien aus der mittleren Zeit (M. d. I. VI 22) steht poetisch und künstlerisch durchaus auf einer Linie mit den beiden auf das Waffenurteil bezüglichen Trinkschalen. Beide Sagen mußten erst aus dem Zusammenhange des Epos, in welchem sie nur episodische Bedeutung hatten, herausgelöst und namentlich durch das Drama selbständig ausgestaltet werden, um auch in dem Kreise künstlerischer Darstellung Verwendung zu finden. — Die Zimmerung des hölzernen Rosses auf einer rotfigurigen Schale kann nur als ein mißlungener Versuch bezeichnet werden, der auch in anderen Kunstgattungen nur mit geringem Erfolge wiederholt worden ist. — Laokoon ist der Vasenmalerei fremd.

Die verschiedenen Episoden der eigentlichen Iliupersis sind allerdings in der Vasenmalerei ziemlich vollständig, aber keineswegs gleichmäßig vertreten. Abgesehen von Andromache, welche ganz zurücktritt, und von dem etwas zweifelhaften Bilde der Hekabe bei Polymestor, das übrigens jedenfalls von der Tragödie abhängig ist, erscheint die Rückführung der Aithra erst in der mittleren Vasenmalerei, wohl durch athenischen Einfluß. Die eigentlichen Ziele des Krieges werden erreicht durch die Rückführung der Helena und die Ermordung des Priamos und Astyanax, während die Rettung der Aineiaden als versöhnendes Element eintritt. Am Schluß dient die Opferung der Polyxena der Erinnerung oder der Erneuerung des Andenkens an den gewaltigsten Helden, an Achilleus. Der Frevel an Kassandra endlich veranschaulicht teils die Greuel der Eroberung einer Stadt, teils leitet er zu den Nostoi über, auf welche hier nicht weiter einzugehen nötig ist, da sie überhaupt für die ältere Vasenmalerei gar nicht in Betracht kommen. Auch die Odyssee geht, von dem einzigen Polyphemabenteuer abgesehen, in dieser Denkmälerklasse leer aus.

In der Auswahl der Szenen treten uns also auch hier überall bestimmte Gesichtspunkte entgegen, die es genügen mag nur angedeutet zu

haben, um dadurch an die Betrachtung der Monumente der Ilias einigermaßen vorbereitet herantreten zu können.

Bei diesen werden wir die Zeitfolge der Begebenheiten häufig außer acht lassen und einzelne Gruppen zunächst nach besonderen Gesichtspunkten ausscheiden.

Vor allem ist der Einfluß des Aischylos hervorzuheben, welcher der epischen eine dramatische Ilias oder Achilleis in trilogischer Gliederung entgegenstellte. Hierin folgte ihm die Vasenmalerei: die Darstellungen der Wegführung der Briseis, der Gesandtschaft an Achill, weiter die Darstellungen der Waffenübergabe an Achill, sowie der Lösung des Hektor, in denen die typische Gestalt des erzürnt dasitzenden Achilleus konstant wiederkehrt, weisen in bestimmter Weise auf Aischylos als Quelle hin (vgl. Ann. d. Inst. 1858 p. 366 sgg.) [= oben S. 41].

Sehr vereinzelt steht das Außenbild einer Trinkschale da: Diomedes im Kampfe gegen die dem Aineias zu Hilfe kommende Aphrodite (Journal of Philology VII 215). Der Kampf selbst trägt in der Ilias einen durchaus episodischen Charakter. Betrachten wir aber die Trinkschale weiter: da finden wir im zweiten Außenbilde Herakles im Kampfe gegen den seinem Sohne Kyknos zu Hilfe eilenden Ares, im Innern den Ringkampf des Peleus mit der Thetis. Also dreimal sind es Sterbliche, welche den Kampf gegen Unsterbliche mit Erfolg aufnehmen. Unter diesem Gesichtspunkte hob der Maler die Aineiasepisode aus dem Zusammenhange der Ilias heraus; daß es aber gerade die Ilias war, ist vom poetisch-künstlerischen Standpunkte reiner Zufall und daher gleichgültig.

Eine Episode ist auch die Doloneia, und es ist anerkannt, daß sie auch durch ihre poetische Färbung mehr als andere Teile sich als ein selbständiges Lied aus dem Zusammenhange des Ganzen aussondert. Es ist also dieser romantische Reiz, der in der Verkleidung des Dolon dem Künstler auch eine äußere Charakteristik darbietet, welcher den Anlaß gab, daß die Vasenmalerei der mittleren und späteren Zeit sich der Darstellung dieser Episode zuwandte (vgl. Ann. d. Inst. 1875 p. 299 sgg. Die beiden schwarzfigurigen Bilder bei Ov. N. 39 und 40 stellen einfach einen Bogenschützen zwischen zwei Hopliten dar). Der mit der Doloneia eng verbundene Raub der Rosse des Rhesos ist nur durch ein vereinzeltes spätes und keineswegs hervorragendes Vasenbild vertreten.

Ein Glanzpunkt poetischer Schilderung ist Hektors Abschied von Andromache, allein nur ein einziges Mal, und nicht einmal völlig sicher, finden wir die Szene auf einem Vasenbilde in mehr allgemein schematisierter als individualisierter Auffassung. Die dichterische Bedeutung dieses Abschieds für das Ganze des Epos oder vielmehr für den ganzen Troischen Krieg erfaßten die Künstler in weit selbständigerer Weise, indem sie Rüstung, Abschied und Auszug des Hektor ohne Rücksicht auf poetische Einzelschilderung auf den Grundlagen künstlerischer Typik so darstellten, daß diese Szenen uns als die geistigen Gegenstücke zu dem Abschied des Achill entgegentreten (vgl. Sitzungsber. 1868 S. 73) [= oben S. 85].

Einer besonderen Betrachtung bedarf eine Reihe von einzelnen Kampfszenen. Wie ein kindliches Gemüt, welches sich in der Fülle der Einzelheiten eines Epos noch nicht zurechtzufinden weiß, sich an gewissen allgemeinen Vorstellungen genügen läßt, so wird sich auch die Kunst in ihrer

Kindheit die Dinge in ähnlicher Weise zurechtlegen. Sie bildet sich gewisse allgemeine Schemata des Aufmarsches, des Zweikampfes, des Kampfes um eine Leiche, und sucht ihnen eine tiefere Bedeutung durch Hinzufügung von Namen beizulegen. So stehen auf einer sehr alten Vase (A. Z. 1864 T. 184) Achilleus, Patroklos, Protesilaos, Palamedes dem Hektor und Memnon gegenüber, sämtlich zu Pferde, aber ohne jede persönliche Charakteristik oder auch nur Bewaffnung: Griechen gegen Troer, und es würde töricht sein, hier mehr als diesen einfachen Gegensatz sehen zu wollen, unter dem sich eine kindliche Anschauung den Troischen Krieg in seiner Gesamtheit vorstellte. So finden wir bei zwei Kämpfenden zwischen zwei Knappen einmal nur den Namen Aineias (Ann. d. I. 1866 t. Q), ein andermal den des Achilleus und des Memnon (Mon. II 38, 2). Dann kämpfen wieder Hektor und Sarpedon gegen Achilleus und Phoinix, die beiden Aias gegen Aineias und Hippokles, während nebenbei noch die vereinzelte Figur des Dolon erscheint (Ann. 1862 t. B); oder Aias gegen Hektor und Aineias (Mon. II 38, 1); sowie Hektor gegen Menelaos über der Leiche des Euphorbos (Verh. der Philol. in Hannover 1864) [Baumeister, Denkm. I 730, 784]. Aber es würde vergeblich sein, hier eine Übereinstimmung der Bildwerke mit den Worten Homers nachweisen zu wollen und noch törichter, auf andere poetische Quellen als Homer zu schließen. Daß auch noch später als in diesen altertümlichen Bildern erhebliche Ungeschicklichkeiten vorkommen, wird uns nicht wunder nehmen. Wir werden daher einem Kampfe des Diomedes gegen Hektor über der Leiche eines Skythes (Gerhard, A. V. 192) keine Bedeutung beilegen; ebensowenig einer Kampfszene, in welcher nach der Stellung der Inschriften Aias und Hektor einem Tydys und Genossen gegenüberstehen (München N. 53). Wir erkennen vielmehr an diesen Ausnahmen, welche an verwandte Bestrebungen aus der Kindheit der Archäologie, jede beliebige Kampfszene mit mythologischen Namen auszustatten, erinnern, wie wenig die Malerei geneigt war, rein episodische Szenen in den Kreis ihrer Darstellungen aufzunehmen.

Fragen wir jetzt nach den Szenen der Ilias, welche nach diesen durch besondere Gesichtspunkte motivierten Ausscheidungen als ihrer Auffassung nach speziell oder spezifisch episch übrig bleiben, so tritt uns sofort die äußerst charakteristische Erscheinung entgegen, daß die ersten vierzehn Gesänge der Ilias, auch in anderen Dankmälerklassen schwach vertreten, in der Vasenmalerei völlig leer ausgehen. Ja, selbst unter den ausgeschiedenen Kategorien begegnen wir nur in jenen halbverstandenen Kampfszenen, sonst nirgends einem schwarzfigurigen Vasenbilde. Erst mit dem 15. Gesange ändert sich das Verhältnis. Noch vereinzelt steht auf einer Vase von provinziell etruskischer Technik (rot auf schwarz aufgemalt) der Kampf bei den Schiffen, mit dem auf der Rückseite als Gegenbild der Besuch des Priamos bei dem (zürnenden) Achill verbunden ist. Hier steht also dasjenige kriegerische Ereignis, welches den ersten Anlaß bietet, die μῆνις des Achill zu brechen, der dadurch eingeleiteten Schlußkatastrophe der Ilias gegenüber. — Die nächste Folge dieses Kampfes ist der Tod des Patroklos. Trotz seiner hohen, ja entscheidenden Bedeutung für die Entwickelung des Ilias finden wir nur einigemale den Kampf um seine Leiche: das erste Mal (s. F.) in oberflächlicher Schematisierung, bei der außerdem noch entweder die Inschriften oder der phrygische und der griechische Bogenschütz ver-

tauscht sind, das andere Mal (s. F.) nicht eben besser als Pendant zum Kampfe um die Leiche des Achill, zum dritten Male (r. F.) in Verbindung mit dem Auszuge des Achill zum Kriege, so daß der Tod des Patroklos gewissermaßen als der Anfang des Endes auf das nun schneller nahende Verhängnis des Achilleus hinweist. Über ein viertes Bild s. u. — Vereinzelt steht wieder ein Bild (r. F.) der Thetis in der Schmiede des Hephaistos, bei dem wir nicht übersehen dürfen, daß diesem Innenbilde einer Trinkschale außen die Darstellung einer Erzgießerei entspricht, die Szene der Ilias also nicht wegen ihres epischen Inhaltes, sondern aus Rücksicht auf die hier hervortretende Kunsttätigkeit des Gottes gewählt ist. — Für die Darstellung waffentragender Nereiden scheint nicht selten noch mehr als der poetische Inhalt die Verwendbarkeit eines Nereidenzuges für dekorative Zwecke ausschlaggebend gewesen zu sein.

Der Zweikampf des Achilleus und Hektor mag in einem schwarzfigurigen Bilde erkannt werden; häufiger ist er in rotfigurigen guten Stils, in denen er mehrere Male durch die Hindeutung auf die Rache Apollons eine bestimmte Beziehung auf den eigenen Tod des Achilleus enthält. Die ältere Vasenmalerei hat als eine weit drastischere Szene die Schleifung des Hektor darzustellen geliebt*), die außerdem nur einmal im unteritalischen Stile vorkommt (Heydemann, Neapel N. 3228). Vereinzelt findet sich das Wagenrennen bei der Leichenfeier des Patroklos auf der Françoisvase. Die Wahl ist hier wahrscheinlich durch den Zusammenhang mit anderen troischen Szenen auf derselben Vase bedingt, auf den im einzelnen einzugehen hier zu weit führen würde. Sonst begegnen wir der Leichenfeier und speziell der Opferung der troischen Jünglinge auf einem großen unteritalischen Vasenbilde (Mon. d. Inst. IX 32) und außerdem öfter in etwa gleichzeitigen italischen Bildwerken, wie Cisten, etruskischen Wandgemälden und Urnen. Es bleibt noch die Schlußszene, der Besuch des Priamos bei Achilles. Hier erscheint einmal Priamos sich zur Ausfahrt rüstend (Bull. d. I. 1843 p. 75); aber es ist eine der öfter in typischer Gestaltung vorkommenden Darstellungen der Anschirrung eines Viergespannes, der man durch Namensbeischrift eine bestimmte Beziehung zu geben gesucht hat.**) In der Schilderung des Besuches selbst stehen neben den schon erwähnten, an Aischylos sich anschliessenden Bildern diejenigen, in denen Achill, dem Epos entsprechend, beim Mahle ausruht, und zwar sowohl in schwarz-, wie in rotfigurigem Stil. — Typische Geltung auf dem Gebiete der Vasenmalerei haben also aus dem ganzen Kreise der Ilias als Epos eigentlich nur in älterer Zeit die Schleifung und die Lösung des Hektor, etwas später der Zweikampf des Achilles und Hektor erlangt.

Durch diese Statistik erhält also die am Anfange ausgesprochene Voraussetzung eine fast über Erwarten glänzende Bestätigung: nicht jede be-

*) Auf einer dieser Darstellungen (Ov. 19, 8) findet sich über einer beflügelten Gestalt jenseits der Rosse der Name *Κονισος*, der zu der Annahme eines wundersamen Dämons der Bestäubung Anlaß gegeben hat. Allein er ist rückläufig geschrieben und offenbar nur bei der Übertragung des Bildes von der Rundung der Vase auf das glatte Papier vom Kopfe des Wagenlenkers abgerückt worden, für welchen er ebenso passend wie für einen Dämon unpassend erscheint.

**) Ich erinnere mich von flüchtiger Betrachtung her nur noch den Namen *Παρις* gelesen zu haben. Die Vase kam im Anfang des sechziger Jahre in den Besitz des spanischen Bankiers Salamanca.

liebige Szene des Troischen Krieges stellten die Vasenmaler dar, selbst wenn dieselbe an sich in der Schilderung eines epischen Dichters die Elemente für eine künstlerische Konzeption darbot, sondern in ähnlichem Sinne wie die Tragiker wählten sie mit Umsicht und im Hinblick auf die Gesamtentwickelung des Sagenkreises dasjenige aus, was über die äußere Gestaltung der Darstellung hinaus der Phantasie eine reichere Anregung bot. Spricht sich nun schon in der Wahl der einzelnen Szenen ein feiner poetischer Sinn aus, so werden wir denselben in der Verbindung verschiedener Szenen auf einem und demselben Gefäße gewiß in nicht geringerem Maße voraussetzen müssen. Gegen einen so banausischen Standpunkt, wie der ist: daß der Zusammenhang hinreichend gewahrt sei, wenn auf jeder Seite einer und derselben Vase eine Szene der Ilias dargestellt sei, läßt sich schon ganz äußerlich der Umstand geltend machen, daß ja die Verbindung zweier Szenen aus der Ilias, ja nicht einmal aus dem ausgedehnteren troischen Zyklus keineswegs Regel ist, sondern daß vielmehr ebenso oft,



29. Memnon. Rotfigurige Schale des Pamphaios. Berlin. (Roscher, Lexikon II 2677.)

wenn nicht öfter Szenen aus verschiedenen, voneinander ganz unabhängigen Sagenkreisen miteinander verbunden sind. Wollen wir darin nicht reine Willkür sehen, wozu wir uns doch wenigstens bei den sorgfältiger ausgeführten Gefäßen nicht leicht entschließen werden, so werden wir den Zusammenhang nicht in dem Stofflichen des Inhaltes, sondern in poetischen Beziehungen anderer Art zu suchen haben. Einer mehr als alexandrinischen Zuspitzung bedarf es dabei keineswegs. Aus einer auch nur flüchtigen Lektüre Pindarischer Siegeslieder oder auch tragischer Chorgesänge wird es sich leicht ergeben, daß es sich zumeist um dieselben einfachen Gesetze der poetischen Analogie handelt, nach denen die Dichter derselben die Taten, Schicksale und Situationen ihrer Helden durch verwandte Taten, Schicksale und Situationen anderer Heldengestalten in ein helles Licht zu setzen lieben. Einiges ist bereits im vorhergehenden kurz angedeutet worden, anderes denke ich im Anhange zu diesem Aufsatze zur Sprache zu bringen. Auf eine systematische Behandlung verzichte ich vorläufig, um mich endlich dem diesmaligen Hauptthema wieder zuzuwenden.

Die Besorgung einer Leiche durch zwei geflügelte Dämonen ist nicht nur einmal dargestellt, sondern hat in der älteren und mittleren Vasenmalerei eine typische Geltung erlangt, wie sie nur den Kern- und Knotenpunkten der Sage zuteil geworden ist. Ist aber der Tod des Sarpedon ein solcher Knotenpunkt? Er ist eine rein poetische, epische Episode zur Verherrlichung des Patroklos, welche dessen Geschick nur für einen Augenblick aufhält, aber ohne entscheidende Bedeutung für den Fortschritt der Handlung. Wenn nun schon der um so viel bedeutsamere Tod des Patroklos zu einer sehr schwachen, fast nur durch die Beziehung auf Achill bedingten künstlerischen Entwickelung gelangt ist, so ist für den Tod des Sarpedon eine stärkere Betonung in der Kunst sicher nicht zu erwarten. Nur eine besonders scharfe Charakteristik in den Bildwerken selbst könnte diese Annahme umstoßen.

Unter diesen war bisher am besten charakterisiert die Schale des Pamphaios (Ov. 22, 14) [Abb. 29]. Nach Robert (S. 9) scheint Iris „den Zug begleitet zu haben und nun durch die ausgestreckte Linke den geflügelten Trägern den Befehl zum Niederlegen der Leiche zu geben. Die Frau rechts,



30. Memnon. Schwarzfigurige Schale. Athen. (Roscher, Lexikon II 2677.)

deren Bewegung Schrecken und Trauer kundgibt, ist als eine dem Toten Nahestehende, sei es Mutter, sei es Gattin, nicht zu verkennen; auch das ist deutlich, daß sie erst in diesem Moment durch den Anblick der Leiche ihren Verlust erfährt." Mit nichten! Die Bewegungen dieser Figur entsprechen durchaus denen der Iris; sie sind nicht etwa verschieden, wie die der Eos und der Thetis auf derselben Tafel bei Ov. N. 3, 4, 7 und 13. Also wird auch ihre Tätigkeit die gleiche sein; nicht kommt die eine erst an; sie sind gleichzeitig zur Stelle und beide ordnen, eine wie die andere, das Niederlegen an. Das schickt sich wohl für Eos neben der Iris, nicht aber für die so gut wie unbekannte Mutter oder Gattin des Sarpedon. — Gar zu oberflächlich hat Robert auch das Gegenbild der Schale angesehen (Gerhard, A. V. 221), in dem man „ohne alle Berechtigung" Amazonen habe erkennen wollen. Wenn ihm aus bloßem künstlerischen Empfinden der weibliche Charakter der Kämpferinnen nicht klar wurde (vgl. z. B. Gerhard, A. V. 103), so hätte er doch die deutlich angegebene weibliche Brust wenigstens einer der Gestalten, der dritten von rechts, nicht übersehen dürfen. Wir haben es also hier wirklich mit einer Rüstung von Amazonen

zu tun, die in einem nahen historischen Zusammenhange nicht mit dem Tode des Sarpedon, wohl aber mit dem des Memnon steht. Absichtlich sind beide Bilder nicht als durchaus gleichwertig behandelt: die Rüstungsszene in allgemeiner Charakterisierung als Einleitung der Aithiopis, um die Bestattung des Memnon, wie sie den Höhepunkt des Gedichtes bezeichnet, so auch hier als Hauptbild bedeutender hervortreten zu lassen.

Aber Robert selbst liefert mir noch weitere Waffen gegen seine eigene Meinung. Auf einer von ihm S. 17 abgebildeten flüchtig gemalten attischen Trinkschale [Abb. 30] neigt sich eine geflügelte Frau mit vorgestreckten Armen liebevoll über die von Schlaf und Tod getragene Leiche. Hier kann Robert selbst nicht umhin, Eos und Memnon zu erkennen. Er nennt die Vase „ein rechtes Beispiel für die gerade in Athen so häufige Klasse von Vasen, in denen die alte schwarzfigurige Technik während der Blütezeit der rotfigurigen noch bis tief ins 4. Jahrhundert hinein fortlebt, und schwerlich älter als die Mitte des genannten Jahrhunderts", und baut darauf (S. 18) die Folgerung, daß „in der Tat die Wegführung und Bestattung durch Thanatos und Hypnos, die einst ein späterer Vertreter des ionischen Epos als höchste dem Zeus-Sohn Sarpedon erwiesene Ehre sich erdacht hatte, auch auf einen andern Heros, den Sohn der Eos übertragen wurde, freilich aber in einer Zeit, wo derselbe Zug sogar bereits auf gewöhnliche Sterbliche übertragen war". Über den letzten Punkt später! Aber wenn auch die Ausführung spät ist, worüber sich ja Robert mit großer Zuversicht ausspricht, wie läßt sich behaupten, daß die weit ältere Konzeption in einem übertragenen, nicht in dem ursprünglichen Sinne verwendet war? Bisher galt es als Grundsatz in der Archäologie, daß eine in gewissem Sinne unvollständige Komposition, wie die des am Anfange genannten Campanaschen Kraters, nach der vollständigeren, hier der attischen Schale, zu deuten sei, nicht umgekehrt.

Wenn also der Tote ursprünglich als Memnon gedacht war, so erklärt es sich auch leichter, wie auf einer sizilischen Lekythos (bei Benndorf, Gr. u. siz. Vas. 42, 2) der Maler die Figuren von Schlaf und Tod in zwei Mohren übersetzen konnte.*) Damit ist indessen noch keineswegs zuzugeben, daß auf einem von Robert (S. 16) erwähnten, noch unedierten Bilde ein von zwei Kriegern fortgetragener nackter und von seinem gewaffneten Eidolon begleiteter Toter ebenfalls für Memnon zu halten sei, weil auf der Rückseite derselben Vase Eos mit der Leiche des Memnon dargestellt ist. Im Gegenteil: wenn es auch nicht gerade unerhört ist, daß die Szene der einen Seite die fast unmittelbare Fortsetzung der andern bildet (vgl. Troilos bei Ov. 15, 5 u. 6), so gehört dies doch zu den Ausnahmen. Man liebte es, weiter auseinander liegende, oft nicht einmal durch die Einheit der Person, sondern nur durch die einheitliche poetische Idee verbundene Momente zu wählen. Nehmen wir an, daß hier einerseits (nach Il. 17, 719; vgl. meine Urne etrusche p. 76) Patroklos, der Freund, andererseits Memnon,

*) Über dem Toten schwebt eine kleine geflügelte Figur, wie sie einige Male auch auf Alkyoneus-Vasen vorkommt. Robert bemerkt: „Heydemann irrt gewiß, wenn er diese Figur auf den Alkyoneus-Vasen für männlich hält und Thanatos benennt". Aber ist es nicht ein weit schwererer Irrtum, diese einige Male völlig nackt gebildete und nicht weiß kolorierte Figur für weiblich zu erklären und an der Benennung Ker festzuhalten?

der Feind des Achill, aus dem Kampfe getragen wird, so finden wir, daß durch die beiden Bilder der Anfang vom Ende, d. h. der Anfang, der zum Wiedereintreten des Achilleus in den Krieg den Anlaß bietet, und der letzte siegreiche Kampf vor seinem eigenen Ende an unserer Phantasie vorübergeführt wird. Der Ideengehalt entspricht also ziemlich genau dem des Campanaschen Kraters, nur daß dort an die Stelle des Todes des Patroklos die Gesandtschaft des Odysseus bei Achilleus getreten ist [Abb. 9], die an der Hartnäckigkeit des letzteren scheiterte und dadurch den Tod des Patroklos zur ersten, fast unmittelbaren Folge hatte.

Doch zurück zu Sarpedon! Wenn der neuere Zuwachs von Vasenbildern keine neuen Momente für Sarpedon, sondern vielmehr für Memnon ans Licht gebracht hat, so muß ich Robert noch besonders dankbar sein, daß er auch das Gewicht der poetischen Quellen, welche er und andere für Sarpedon geltend gemacht, bedeutend abgeschwächt hat. Hören wir ihn selbst (S. 5): „Lachmann hat die beiden Abschnitte, in denen von der Entführung der Leiche des Sarpedon die Rede ist, das Gespräch des Zeus mit Hera (*Π* 432—458) und seinen Befehl an Apollo (*Π* 666—683) für den ausschmückenden Zusatz eines späteren Dichters erklärt; wenn er recht hat — und ich vermag nicht einzusehen, was man seinen Gründen entgegenhalten kann — so liegt die Möglichkeit immerhin vor, daß die Parallel-Episode der Aithiopis, die Entführung der Leiche des Memnon durch seine Mutter Eos, welche andernfalls für eine Nachahmung des Homerischen Liedes gelten müßte und auch gemeiniglich gilt, vielmehr das Vorbild ist, nach welchem der Nachdichter seinen schönen und ergreifenden, aber, wie mir deucht, nicht allzu genau in den Vorstellungskreis der Ilias passenden Zug erfand.... Man wird sogar zugeben müssen, daß die Episode in der Aithiopis viel inniger dem Zusammenhang der Erzählung sich anschmiegt, als in der Ilias, wo sie ein ziemlich loses Anhängsel ist und sich auch äußerlich leicht als späteren Zusatz zu erkennen gibt.“ Nun aber erfolgt eine plötzliche Wendung: die Konzession wird auf die Rettung der Leiche des Memnon durch Eos beschränkt; dagegen: „Thanatos und Hypnos kommen — man weiß nicht woher“, und sie sollen daher nun wieder dem Erweiterer der Ilias als dessen persönliche Erfindung vindiziert werden.

Daß Schlaf und Tod Brüder sind, daß sie im Tartaros wohnen, als Kinder der Nacht bezeichnet werden und ähnliches, das sollen nach Robert (S. 6) mehr religiöse als poetische Vorstellungen sein, die nichts enthalten, wozu es der schöpferischen Erfindungskraft eines Dichters bedürfe, nichts, was nicht von vielen und an vielen Orten unabhängig gedacht und erfunden sein könne. Anders im Sarpedonliede: da werden sie nicht etwa gerufen, um zu töten oder einzuschläfern, sondern um eine Leiche fortzutragen; dieses Motiv könne nur einmal und von einem bestimmten Dichter erfunden sein. Die Entführung der Leiche des Sarpedon durch Schlaf und Tod gehöre nicht dem Mythos, sondern der poetischen Behandlung an. Wo uns immer dieselbe Vorstellung in späterer Zeit begegne, müsse sie stets als aus diesen Iliasversen hervorgegangen betrachtet werden, ohne daß freilich der Dichter oder Künstler sich dieser Abhängigkeit immer klar bewußt zu sein brauche. So sollen denn auch die von Robert später besprochenen Bilder attischer Lekythoi, welche die Bestattung nicht mythischer Personen, sondern gewöhnlicher Menschen durch Schlaf und Tod darstellen, in ihrer

letzten Quelle auf das Sarpedonlied zurückgehen, „und zwar unmittelbar, ohne daß eine poetische Bearbeitung den Übergang vermittelt oder der Volksglaube einen Anhalt dafür geboten hätte; denn nach dem früher Bemerkten bedarf es wohl kaum noch des besonderen Hinweises darauf, daß es nie eine attische Volksvorstellung gegeben hat, nach welcher die Bestattung der Toten die Aufgabe des Schlafes und des Todes war, zumal da weder diese beiden Gestalten selbst der Volksphantasie besonders geläufig waren, noch diese Tätigkeit sich aus den Begriffen, welche beiden zugrunde liegen, ohne weiteres oder nur mit besonderer Leichtigkeit ergibt" (S. 25).

Die Übertragung einer rein dichterischen Episode oder man möchte noch mehr sagen: einer ganz zufälligen dichterischen Erfindung auf Darstellungen so allgemeiner, genereller Art, wie die der attischen Lekythoi sind, wird wohl nicht mir allein bedenklich scheinen; und gewiß wird daher die Frage gestattet sein, ob nicht die ganze Annahme durch eine ungenügende Vorstellung von der Bedeutung des Thanatos (und Hypnos) veranlaßt ist. Über diese herrscht, wie mir scheint, nicht nur bei Robert, sondern überhaupt eine große Unklarheit, die dahin geführt hat, daß man dem Thanatos den Charakter einer mythologischen Persönlichkeit fast so gut wie ganz hat absprechen wollen. Allerdings ist in Literatur und Poesie, besonders in späterer Zeit Thanatos als Begriff und als Person nicht immer streng geschieden, und wir dürfen daher nicht erwarten, daß es bei jeder einzelnen Erwähnung gelingen müsse, dieses begriffliche und persönliche Wesen streng auseinander zu halten. Das schließt indessen nicht aus daß nicht ursprünglich — die Poesien Homers und Hesiods legen dafür Zeugnis ab — Thanatos wirklich als Person aufgefaßt wurde, und wir werden uns mit dem Nachweise begnügen dürfen, daß auch in späterer Zeit die ursprüngliche Bedeutung, wenn auch oft verdunkelt, doch nie ganz verschwunden ist.

Die größte Schwierigkeit scheint es geboten zu haben, die Figur des Thanatos von der des Hades loszulösen, mit welcher sie mehrfach ineinander zu fließen scheint, und zwar so, daß Hades als der Gott von umfassenderer Bedeutung den Thanatos gewissermaßen in sich absorbiert. Hier ist es gewiß nicht nur sachgemäß, sondern das natürlichste Verfahren, die erste Frage an die bildende Kunst zu richten, welche ja Hades und Thanatos nur in persönlicher Gestalt darzustellen vermag. Sie aber lehrt uns sofort klar und deutlich, daß hier die beiden Gestalten durchaus selbständig, ohne sich zu berühren oder auszuschliessen, nebeneinander stehen. Fassen wir nun die Darstellung, welche uns bis jetzt beschäftigt, sowie die von Robert veröffentlichten, auf die Bestattung Sterblicher bezüglichen attischen Lekythoi ins Auge, so muß hervorgehoben werden, daß Schlaf und Tod, obwohl sie beflügelt sind und obwohl sie in der Sarpedon- und Memnon-Sage den Toten von Troja nach Lykien oder Aithiopien schaffen sollen, niemals fliegen, sondern nur beschäftigt sind, den Leichnam an der Gruft, was wohl bedeuten soll, in die Gruft niederzulegen. Mit Rücksicht hierauf bemerkt Robert (S. 26): „in jener Iliasstelle ist die Überführung des im fremden Lande Gefallenen in seine Heimat der erste und wichtigste Teil der Aufgabe, an den sich das Niederlegen der Leiche nur als Folge anschließt. Auf den attischen Lekythen ist, so scheint es, dieser zweite Teil

zur Hauptsache geworden, ja vielleicht selbst aus dem Niederlegen — im Widerspruch zur ursprünglichen Erfindung — die eigentliche Grablegung geworden, während der erste Teil des dem Thanatos und Hypnos erteilten Auftrags ganz vergessen zu sein scheint." Ich glaube, wir werden vielmehr zur Klarheit gelangen, wenn wir umgekehrt das Ursprüngliche, und zwar als etwas von der besonderen Beziehung auf Sarpedon oder Memnon ganz Unabhängiges im Wesen des Thanatos gerade in seiner Beziehung zur Bestattung, zur Grablegung finden. Er hat nichts zu tun mit den Seelen der Abgeschiedenen im Hades, sondern nur mit den Leichen, die er unter die Erde zu bringen und dem Hades zu übergeben hat. Er führt das Schwert (Eur. Alc. 73; vgl. Serv. ad Aen. IV 694), nicht um damit zu töten und zu morden, sondern um das dem Tode bestimmte Opfer zu weihen, gerade wie Kalchas oder Agamemnon die Iphigenie. Darum nennt ihn Apollon (Eur. Alc. 25) *ἱερῆ θανόντων*, welcher die Alkestis *εἰς Ἅιδου δόμους μέλλει κατάξειν*; vgl. v. 47: *κἀπάξομαί γε νερτέραν ὑπὸ χθόνα.* Darum heißt es von Alkestis (v. 871), daß sie *Ἅδῃ Θάνατος παρέδωκεν*, und Alkestis selbst ruft (v. 259), es führe sie jemand (der Tod) *νεκύων ἐς αὐλάν.* So erklärt es sich, daß Herakles (v. 843) ihn *ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν Θάνατον* nennt und davon *τῶν κάτω Κόρης ἄνακτός τ'... ἀνηλίους δόμους* (v. 851) unterscheidet. Er trinkt von dem Blute der Opfer an der Gruft (v. 845), und an der Gruft ist es, wo Herakles mit Thanatos um die Alkestis ringt (v. 1142). Mit dieser Auffassung steht es durchaus nicht, wie J. Lessing (p. 28) meint, im Widerspruch, sondern im besten Einklange, wenn der euripideische Thanatos den Römern (Macrob. Sat. V 19; Serv. ad Aen. IV 694) nicht zur weiblichen Mors, sondern zum Orkus wird, bei dessen Namen „die heutige Etymologie gewöhnlich an das griechische *ἕρκος* in der Bedeutung eines Verschlusses denkt" (Preller, gr. Myth.[3] 453 und 454). Auch die Römer scheinen also den Orkus als den eigentlich vollziehenden, in die Gruft bannenden Gott des Todes von Dis pater oder Ditis pater als dem Fürsten der Unterwelt geschieden zu haben.*)

Auch andere Erwähnungen treten uns jetzt in einem weit bestimmteren Lichte entgegen. So ist bei Euripides (Medea 1109—11):

εἰ δὲ κυρῆσαι
δαίμων οὗτος, φροῦδος ἐς Ἅιδην
Θάνατος προφέρων σώματα τέκνων

Thanatos wieder der Dämon, der sich der Leichen bemächtigt. Als Person werden wir ihn ferner auffassen dürfen, wenn in der Ilias 24, 132 Thetis den Achilleus mahnt:

ἀλλά τοι ἤδη
ἄγχι παρέστηκεν Θάνατος καὶ Μοῖρα κραταιή

*) Sollte nicht die weder für Pluto, noch für Charon recht passende Figur auf dem Neapeler Protesilaossarkophage (Mon. d. I. III 40) als Orkus ihre richtige Erklärung finden? — Von Roberts Deutung eines pompeianischen Wandgemäldes (Helbig N. 1305; Zahn II 61) als Admet, Alkestis und Orkus erfahre ich erst während des Druckes durch die kurze Notiz in der A. Z. 1880 S. 42. Es mag vorläufig genügen, auf meine Bemerkungen über dieses Bild bei Ribbeck (die römische Tragödie S. 679) hinzuweisen.

oder wenn in einem Epigramm des Leonidas (Anth. Pal. VII 731) ein Alter sagt: *καλέει μ' εἰς ἀΐδην Θάνατος*. Er steht und harrt, bis es Zeit ist, daß er seines Amtes warte — keineswegs immer ein unerwünschter Gast:

ὦ Θάνατε Παιάν, μή μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν,
μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἰατρός, ἄλγος δ' οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ

läßt Aischylos den Philoktet ausrufen (fr. 250 N.); und ebenso rufen bei Sophokles Philoktet (v. 797) und Aias (854) den Tod als Erlöser an. Denn er ist keineswegs ein rächender, strafender Dämon, ja wir dürfen vielleicht sogar sagen, überhaupt kein ethisches Wesen, sondern der Vertreter des Sterbens als eines physischen Vorganges, des Loslösens, aber auch Erlösens vom Leben. Darum läßt sich wohl möglicherweise Kore, selbst Hades erbitten (Eur. Alc. 853); Thanatos dagegen ist unbestechlich: *μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ*: Aisch. fr. 156 N. Er ist unerbittlich, weil er ohne eigenen Willen nur vollzieht, was seines Amtes ist. Nicht ihm verdankt Admet sein Leben, sondern der Täuschung der Moiren durch Apollo (Eur. Alc. 13 u. 33). Darum soll ihn Apollon nicht eines zweiten Leichnams (*δευτέρου νεκροῦ*: v. 43) berauben, und Apollon selbst versucht es kaum, ihn zu überreden (v. 49):

οὐ γὰρ οἶδ' ἂν εἰ πείσαιμί σε.
Θ. κτείνειν ὃν ἂν χρῇ; τοῦτο γὰρ τετάγμεθα.

Nur mit Gewalt, durch einen Herakles, ist er zu überwinden, oder durch List, wie es durch Sisyphos geschah, der ihn zeitweilig fesselt; oder, um zu zeigen, wie diese Idee auch später noch fortwirkte, durch Demokrit, von dem es in einem Epigramm (des Diogenes Laërtius: Anthol. Pal. VII 57) heißt:

ὃς Θάνατον παρεόντα τρί' ἤματα δώμασιν ἔσχεν
καὶ θερμοῖς ἄρτων ἄσθμασιν ἐξένισεν.

Hier mag auch noch der Beflügelung gedacht werden, für die sich jetzt leicht eine passende Erklärung finden läßt. In einer von Robert S. 34 zitierten metrischen Grabschrift (Kaibel, epigr. gr. 89), die nach Robert sicherlich beträchtlich jünger ist als das 5. Jahrhundert, heißt es allerdings von Hades: *Ἅιδης οἱ σκοτίας ἀμφέβαλεν πτέρυγας*. Offenbar ist aber hier Hades irrtümlich an die Stelle des Thanatos getreten: diesem kommt es zu, daß er die Sterbenden „in die dunkelen Flügel" einhüllt. Hier mögen wir uns erinnern, daß Homer sich den Hypnos noch in einen Nachtvogel verwandeln läßt. Erst weit später, etwa in praxitelischer Zeit, lernt es die Kunst, das Herabsenken des Schlafes auf die Augen durch aus den Schläfen herauswachsende Flügel zum vollendeten künstlerischen Ausdruck zu bringen (vgl. Ann. d. Inst. 1868 p. 356) [= Brunn, Griechische Götterideale S. 31]. Das Zwischenstadium bildet die einer mehr allgemeinen Typik angehörige Beflügelung der Schultern. Jenes Einhüllen in die dunklen Flügel ist eben auch nichts anderes, als das Schließen, das Verhüllen und Bedecken des Auges mit Dunkel im Moment des Einschlafens, wie des Sterbens. Darauf beruht es, daß in der Sage Schlaf und Tod, d. h. der Dämon des Entschlafens und Sterbens, zu Brüdern geworden sind.

Endlich aber verträgt sich die hier vertretene Auffassung vom Wesen des Thanatos und Hypnos auf das beste mit ihrer ganzen Stellung in der

Sarpedon- und Memnonsage. Sind sie es etwa, welche die Leiche des Sarpedon den Händen der plündernden Feinde entreißen? Nein, sondern mit diesem Amte beauftragt Zeus den Apollon. Erst nachdem Apollon dann am Flusse den Körper gereinigt und gesalbt, übergibt er ihn den beiden Brüdern, um ihn nach Lykien überzuführen — zur Bestattung:

> ἔνθα ἑ ταρχύσουσι κασίγνητοί τε ἔται τε
> τύμβῳ τε στήλῃ τε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

Jetzt verstehen wir es auch, weshalb wir das eine Mal den Memnon in den Händen der Eos, das andere Mal in den Händen der beiden Brüder, sei es allein, sei es in der Begleitung der Eos und der Iris oder des Hermes sehen. Eos entrafft den Memnon vom Schlachtfelde, die beiden Dämonen besorgen die Überführung zur Gruft, unter der Leitung und nach der Anweisung der begleitenden Götter, gerade wie auch auf einem der attischen Lekythoi (bei Robert S. 27) Hermes gegenwärtig ist, um die Bestattung zu überwachen.

Thanatos ist also kein rein begriffliches Wesen, dem jede mythologische Substanz abgehen soll, und es entspricht gewiß einer alten religiös-volkstümlichen Anschauung, wenn bei der Versenkung in den „Todesschlaf" und bei der Bestattung Thanatos mit Hypnos verbunden wird. Es ist also zum mindesten unnötig anzunehmen, daß die Maler der attischen Lekythoi die Idee ihrer Darstellungen, sei es einem einzelnen nachträglich der Ilias eingefügten Liede, sei es der Aithiopis, entnommen haben sollen. Gerade umgekehrt schöpften die Dichter aus der allgemeinen Volksvorstellung. In ihr war die Betätigung der beiden Dämonen bei der Grablegung und Bestattung das Ursprüngliche, Gegebene. Wenn nun ausnahmsweise die Bestattung in weiter Entfernung von der Stätte des Todes stattfinden soll, so ist es gewiß nichts Absonderliches, sondern einfach und natürlich, daß ihre Tätigkeit schon früher, bei der Überführung der Leiche nach ihrem Bestimmungsorte beginnt.

Es geschieht nicht selten, daß, wenn in einer wissenschaftlichen Frage erst einmal der richtige Grundgedanke aufgestellt ist, derselbe auf gewisse Erscheinungen benachbarter oder verwandter Gebiete ein unerwartetes Licht wirft und seinerseits von dort her wieder eine nachträgliche Bestätigung erhält. So boten sich mir erst nach Abschluß der vorhergehenden Erörterungen noch folgende weitere Erwägungen dar. Nachdem Hektor gefallen, erscheint in der Nacht dem Achill die Psyche des Patroklos und fordert von ihm ein baldiges Begräbnis, um unbehelligt von den andern Schatten in die Tore des Hades eingehen zu können (Il. 23, 79). Ebenso tritt in der Odyssee (11, 60), noch ehe die Schatten von dem Blute der geschlachteten Tiere trinken, die Psyche des Elpenor an Odysseus heran und bittet diesen, nach der Rückkehr auf die Oberwelt ihm die versäumten Ehren der Bestattung zu gewähren. In der Sisyphossage ferner verbietet dieser seinem Weibe ihn zu bestatten, und benützt dann die ihm angeblich verweigerten Grabesehren als Vorwand, um von Pluton die Rückkehr auf die Oberwelt zu erwirken: eine List, die freilich nur einen vorübergehenden Erfolg hat (vgl. Preller, gr. Myth.[3] II 76). Außerdem ist ja der Brauch bekannt genug, einem wegen irgend welcher Umstände unbeerdigt gebliebenen Leichnam durch Bewerfen mit einer Hand voll Erde wenigstens eine symbolische Be-

stattung zuteil werden zu lassen, oder auch nicht aufzufindenden Leichen Kenotaphien zu errichten. Allen diesen Erzählungen und Gebräuchen liegt eine und dieselbe allgemeine Vorstellung zugrunde, daß der Tote zwischen dem Momente des Sterbens und dem bleibenden Eintritte in die Behausungen des Hades in einem unbehaglichen Zwischenzustande sich befinde, der erst durch die Vollziehung der Begräbnisfeierlichkeiten sein Ende erreiche. Bringen wir nun damit die Auffassung der Persönlichkeit des Thanatos in Verbindung, wie sie sich uns in den obigen Erörterungen herausgestellt hat, so ergibt sich leicht, daß gerade dieser Zwischenzustand das eigenste Gebiet ist, welches dem Wirken und der Tätigkeit des Thanatos anheimfällt, daß sich aber auch sein Wirken über dieses Gebiet hinaus nirgends erstreckt. Wir erkennen aber daraus von neuem, wie Thanatos nicht das Erzeugnis einer poetischen oder philosophischen Reflexion war, sondern wie seine Persönlichkeit mit den Vorstellungen des Volksglaubens in engster Beziehung stand.*)

Hiernach werden wir uns nur noch die Frage vorzulegen haben, welche Stelle die Episode von Schlaf und Tod in der poetischen Motivierung der Sage des einen wie des andern Helden einnimmt. Es ist schon oben bemerkt worden, wie die Memnonsage zur Verherrlichung des Achilleus in dem Sinne dient, daß diesem in der Person des Memnon hier ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn einer Unsterblichen, wie er selbst ist, gegenübergestellt wird. Darum hat die Seelenwägung, die in der Ilias beim Tode des Hektor nur kurz berührt wird, hier eine weit tiefere Bedeutung: bei dem gleichen Wert der beiden Helden vermag nur das Schicksal zu entscheiden. Unterliegt aber der eine, so darf er darum an Ehren dem andern nicht nachstehen. Nun wird Achill bei seinem bald nachher erfolgenden Tode von Thetis und dem Chor der Musen und Nereiden beklagt und dann nach der Insel Leuke versetzt, wo ihm göttliche Ehren zuteil werden. Darin darf ihm Memnon nicht nachstehen und dadurch wird seine Rückführung nach seiner Heimat zu einer poetischen Notwendigkeit. Gegenüber dem Chore der Musen und Nereiden aber genügt es nicht, daß Eos allein den Leichnam des Sohnes vom Schlachtfeld entführt oder gewissermaßen nur heimlich entwendet. Auch hier bedarf es einer breiteren poetischen Entwickelung. Wenn nun hier zuerst Eos den Leichnam dem Kampfplatze entrückt, dann aber die beiden Dämonen, vielleicht auf das Geheiß des Zeus

*) Einer besonderen Untersuchung würde die Frage bedürfen, ob eben diese Vorstellungen von Schlaf und Tod auch in Altitalien, namentlich in der so reich entwickelten Dämonologie der Etrusker Eingang gefunden haben. Um wenigstens die Berechtigung dieser Frage darzutun, mag auf die Gruppe eines tarquiniensischen Grabgemäldes (bei Micali ant. mon. t. 75) hingewiesen werden, in der eine nach Art der Schatten verhüllte Gestalt auf einem zweiräderigen Karren von zwei geflügelten Dämonen, einem bärtigen schwarzen und einem unbärtigen von hellem Kolorit, weggeführt wird. Die Vermutung, in ihnen Tod und Schlaf zu erkennen, scheint hier nahe genug zu liegen. — Auch die beiden geflügelten Jünglingsgestalten auf der Aineias-Ciste (Mon. d. Inst. VIII 8) haben hiernach auf den Namen von Schlaf und Tod vielleicht gerechteren Anspruch, als ich früher glaubte zugeben zu dürfen. — Deutlich sind Schlaf und Tod mit einem Leichnam beschäftigt auf dem Relief einer kleinen Terrakottabasis von altitalischer Form aus Rom in den soeben erschienen Mon. d. Inst. IX t. 10, 3. Ist der Stil auch nicht echt archaisch, so weist er doch auf ältere Vorbilder hin, in denen die beiden Dämonen von der Sarpedon- oder Memnonsage unabhängig erschienen.

durch Hermes oder Iris zur Stelle gerufen, die Überführung nach Aithiopien besorgen, so ist damit nicht nur eine äußere Verherrlichung des Helden gegeben, sondern wir sind durch das Wunderbare dieser Errettung auf das Weitere, noch Außergewöhnlichere vorbereitet, daß Zeus auch dem Memnon die Unsterblichkeit verleiht. Hier ist also alles auf das beste motiviert, in sich abgerundet und abgeschlossen. — Für Sarpedon fehlen alle diese Notwendigkeiten; eine Vergleichung läßt sich nur an den einen Punkt anknüpfen, daß auch Sarpedon ein Göttersohn war. Gerade dieser Umstand wird es gewesen sein, welcher den Anlaß zu der Erweiterung des ursprünglichen Textes bot: auch ihm sollten höhere Ehren zuteil werden. Indem aber hier der letzte Zweck fehlt, dem die wunderbare Überführung des Memnon wie des Achill nur als Mittel dient, nämlich die Verleihung der Unsterblichkeit, verliert eigentlich der Beistand der göttlichen Wesen, die nichts tun, als den Leichnam in Lykien niederlegen, um dann — zu verschwinden, seine tiefere Berechtigung. Für eine einfache Bestattung in der Heimat hätte das Geleit trauernder Kampfgenossen nicht nur genügt, sondern vom Standpunkte menschlicher Rührung aus betrachtet vielleicht sogar den Vorzug verdient.

Behaupte ich nun hiermit, daß die Sarpedon-Episode direkt aus der Aithiopis des Arktinos entlehnt sei? „Es ist ja leider (sagt Robert S. 5) bei der Spärlichkeit und Unzuverlässigkeit unserer Nachrichten über die sogenannten kyklischen Epen nur selten möglich, in Fragen der Priorität ein einigermaßen sicheres Urteil zu fällen, und auch das nur, wenn man die Hypotheseis richtig zu behandeln versteht und zugibt, daß in diesen Epen ein gut Teil echter Volkspoesie steckt.“ So mag es vielleicht Gründe geben, über welche mir ein Urteil nicht zusteht, nach denen die Episode der Ilias, obwohl nicht ursprünglich, doch immer noch für älter zu halten wäre als das Gedicht der Aithiopis. Aber war auch Arktinos der Verfasser des Gedichtes, so war er doch nicht der Schöpfer des in demselben behandelten Stoffes. Zwar die Ilias erwähnt den erst nach Hektors Tod in den Kampf eintretenden Memnon noch nicht. Aber die Odyssee (4, 188) kennt den Besieger des Antilochos:

τόν ῥ' Ἠοῦς ἔκτεινε φαεινῆς ἀγλαὸς υἱός,

und indem (11, 522) Odysseus im Gespräche mit dem Schatten des Achill die Schönheit des von Neoptolemos getöteten Eurypylos mit der des Memnon vergleicht:

κεῖνον δὴ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον,

ist dort eine nur leise verdeckte Hinweisung auf den letzten Kampf gegeben, in dem sich Achill kurz vor seinem eigenen Ende nochmals unsterblichen Ruhm erwarb. So mochte damals die Sage von dem Ende und der Verklärung des Memnon in der Volkspoesie bereits so weit entwickelt sein, daß die Episode von Schlaf und Tod schon vor Arktinos aus dieser Quelle auf Sarpedon übertragen werden konnte, während sie ihre abgerundete, harmonische dichterische Ausgestaltung erst in der Aithiopis erhielt und von hier aus in den Kreis künstlerischer Darstellungen aufgenommen wurde.

Eine Achilleis.

In einem früheren Aufsatze (Sitzungsber. 1868 S. 226) [S. 94] hatte ich die Schwierigkeiten, welche die Deutung der Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos darbot, dadurch zu lösen versucht, daß ich die Inschriften, als mißverständlich hinzugefügt, gänzlich außer Betracht ließ und den Inhalt der Darstellungen einzig aus den wirklich zur Anschauung gebrachten künstlerischen Motiven zu entwickeln unternahm. Dieses Verfahren mochte allerdings noch gewagter erscheinen, als es wirklich ist, solange es nur an einem vereinzelten Vasenbilde geübt wurde, während es eine weit größere äußere Berechtigung erlangen muß, sobald sich noch weitere Beispiele einer gleichen irrtümlichen Anwendung von Inschriften nachweisen lassen. Ein solches bietet sich in einer schönen Trinkschale des Duris dar, welche mir bisher ihre richtige Deutung noch nicht gefunden zu haben scheint (Fröhner, Choix de vases du prince Napoléon pl. 2—4; auch in Conzes Übungsblättern Ser. VI 7) [Abb. 31]. Das Innenbild ist richtig auch durch die Inschriften als die Aufhebung der Leiche des Memnon (ΜΕΜΛΟΝ) durch Eos (ΗΕΟΣ) bezeichnet. Auf dem einen Außenbilde stürmt ein Krieger gegen seinen bereits verwundeten und rückwärts stürzenden Gegner ein: der Angreifer, dem Athene (ΑΘΕΑΙΑ) beisteht, soll Aias (ΑΙΑΙ) sein; der Unterliegende, hinter dem Apollon (ΑΠΟΟΛΛΟΝ) erscheint, ist als Hektor (ΗΕΚΛΟΡ) bezeichnet. Auf dem zweiten Außenbilde wendet sich ein Krieger vor dem ihn angreifenden Gegner zur Flucht. Dem letzteren, hinter dem eine weibliche Gestalt (ohne Namen) mit einer Blume in der erhobenen Linken steht, ist der Name des Menelaos (ΜΕΝΕΛΕΟΣ) beigeschrieben, der Fliehende, auf dessen Seite uns Artemis (ΑΡΤΕΜΙΣ) entgegentritt, heißt Alexandros (ΑΛΕΧΣΑΝΔΡΟΣ). Wir haben es allerdings nachgerade verlernt, in den Vasenbildern, und besonders in vielfach untereinander verwandten Kampfszenen die Illustration eines Dichters in strenger Übereinstimmung mit seinen Worten zu erwarten. Hier sind aber die Unterschiede der Schilderungen, die wir von den Zweikämpfen des Aias mit Hektor und des Menelaos mit Paris bei Homer finden, so bedeutend, daß es auch bei der Annahme des größten Maßes künstlerischer Freiheit nicht mehr möglich ist, in den beiden Bildern eine Darstellung der durch die Inschriften bezeichneten Homerischen Szenen anzuerkennen. Andererseits kommen wir immer mehr davon zurück, wo eine solche Übereinstimmung fehlt, zu dem Auskunftsmittel zu greifen, daß etwa der Maler einer andern, uns nicht mehr zugänglichen „Version“ des Mythos gefolgt sei. Denn diese andere Version würde hier im Grunde einer Vernichtung der Substanz der Homerischen Dichtung gleich kommen. Das für den vorliegenden Fall im einzelnen nachzuweisen, halte ich für überflüssig: genug, daß eine Deutung der Bilder auf Grundlage der Inschriften nicht möglich ist. So werden wir auf denselben Standpunkt gedrängt, auf den wir uns (S. 228) bei der Deutung der Iliupersis des Brygos stellen mußten: „In einem Kunstwerke muß in erster Linie das, was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht, für die Erklärung bestimmend sein, und kein beigefügter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern.“ Betrachten wir also auch die Schale des Duris einmal für sich allein, ohne uns um die beigeschriebenen Namen zu kümmern.

Über die Deutung des angeblichen Zweikampfes zwischen Aias und Hektor würde ohne die beigefügten Inschriften niemand im Zweifel sein. Auf mehreren, in allem Wesentlichen übereinstimmenden Vasenbildern (Ger



31. Eine Achilleis. Schale des Duris. Paris, Louvre. (Wiener Vorlegeblätter VI 7.)

hard, A. V. 202 und 204; Overbeck, troisch. Zykl. 19, 3 und 4 [= Abb. 25]) sehen wir den Kampf des Achilleus gegen Hektor: Achill unter dem Schutze der Athene, Hektor schon im Niedersinken, obwohl auch zu seinem Bei-

stande ein Gott, Apollon, zur Stelle gekommen war. Mit diesen Bildern stimmt das Gemälde der Schale des Duris bis auf ein einziges Motiv: in dem ersteren nämlich verläßt Apollon den Kampfplatz und erhebt rückwärts blickend in seiner Rechten den Pfeil, welchem später Achilleus erliegen soll (vgl. 1868 S. 77) [S. 87]; bei Duris unterscheidet sich sein Auftreten kaum oder im Grunde gar nicht von dem der Athene: er assistiert mit lebhaft erregter Gebärde. Sollen wir aber wegen dieser Abweichung die Deutung der ganzen Szene aufgeben? Schwerlich; denn Apollon war doch immer bis zu diesem Moment der Schutzgott des Hektor, wie Athene Schützerin des Achilleus. Man könnte also höchstens sagen, daß Duris durch nicht strenges Einhalten des Momentes einen feinen Zug, die Hinweisung auf das spätere Geschick des Achill, aufgegeben und die ursprüngliche Komposition, die er hier benutzte, verflacht habe. Und von einem solchen limitierten Tadel glaubte ich allerdings Duris nicht gänzlich freisprechen zu dürfen. Die Art jedoch, wie ich mich nun einmal gewöhnt habe, gute Vasenbilder anzusehen, läßt noch im letzten Moment während des Niederschreibens bei mir das Bedenken entstehen, ob denn selbst ein solcher Tadel seine Berechtigung habe, ob die Veränderung nicht eine absichtliche, nicht mit vollem Bewußtsein unternommen sein könne. Seine Erledigung wird jedoch dieser Zweifel erst finden, nachdem wir uns über das zweite Außenbild der Schale eine bestimmte Ansicht gebildet haben werden.

Wenn in dem ersten Hektors Besiegung durch Achill, in dem Innenbilde der von Achill getötete Memnon dargestellt ist, so liegt gewiß der Gedanke nahe, daß es sich auch bei dem noch übrigen dritten Bilde um einen von Achill besiegten Gegner handle. Neben einem Achill findet sofort die ihn begleitende weibliche Gestalt als Thetis eine ungesuchte Erklärung. Der Gegner aber kann keine ruhm- oder namenlose Persönlichkeit sein. Aus der Aithiopis kann neben Memnon Penthesileia wegen ihres Geschlechts nicht in Betracht kommen. Die Ilias bietet neben Hektor keinen nennenswerten Gegner. So werden wir auf die Kyprien zurückgewiesen. In diesen wurde allerdings berichtet, daß Achill den Telephos verwundete, aber wie es scheint, nur in einem Verteidigungskampfe, während in dem Vasenbilde der Gegner unverwundet zurückweicht. Zu den vollständig überwundenen, besiegten und getöteten Gegnern des Achill gehört Telephos nicht. Wohl aber heißt es, daß, als bei der Landung in Troas Protesilaos von Hektor getötet war, Achill die Troer in die Flucht jagte, nachdem er K y k n o s, den Sohn des Poseidon, getötet. Dieser Kyknos, König von Kolonae in Troas, ein Göttersohn und unverwundbar, war ein gewaltiger Gegner, und erst seine Besiegung ermöglicht die Festsetzung des griechischen Heeres auf troischem Boden. So wird denn diese Besiegung unter den Haupttaten des Achill bis in späte Zeiten herab gepriesen (vgl. Welcker, ep. Zykl. II 104 und 145; gr. Trag. I 115). Auf des Kyknos stolzes Auftreten weisen die Fragmente der „Hirten“ des Sophokles hin. Eine Schilderung des Kampfes selbst besitzen wir nur noch bei Ovid (Metam. XII 76 sqq.). Dort bekämpft Achill den Kyknos zuerst vergeblich mit dem Speer, dann ebenso mit dem Schwert, drängt ihn aber dennoch rückwärts und rennt ihn um (v. 134):

> cedentique sequens instat, turbatque ruitque,
> attonitoque negat requiem. Pavor occupat illum.

Dann kniet er auf ihn und erwürgt ihn mit dem Helmriemen. Ovid kann natürlich nicht die Quelle für einen Vasenmaler sein; aber seine Schilderung entspricht durchaus der in der Unverwundbarkeit des Kyknos gegebenen Grundlage des Mythos und ist in den Hauptzügen gewiß älteren Quellen entlehnt. Betrachten wir jetzt das Vasenbild, so unterscheidet es sich von der Masse ähnlicher Kampfszenen in einem sehr wesentlichen Punkte, nämlich dadurch, daß der Angegriffene, ohne verwundet zu sein und ohne sich wenigstens im Umdrehen noch zur Wehre zu setzen, wie z. B. Hektor gegen Achill (Overb. 19, 1), feige zurückweicht vor dem mit Ungestüm vordringenden Angreifer: pavor occupat illum. Hierin liegt offenbar das besondere künstlerische, für die Deutung entscheidende Grundmotiv; und darin stimmt das Bild mit Ovid, während sich für das gleiche Motiv schwerlich ein passenderer Name darbietet.

Artemis wird bei Ovid nicht erwähnt; und vergebens habe ich gesucht, ob sich nicht etwa in Kolonae oder sonst in der Umgebung von Troja ein Tempel oder ein Heiligtum nachweisen lasse, welches ihre Gegenwart bei dem Zweikampfe des Kyknos rechtfertige. Aber auch bei dem Zweikampfe des Menelaos und Paris, auf den sich die Inschriften beziehen, wird ihr Erscheinen nicht nur nicht erklärt, sondern steht mit der Überlieferung sogar in direktem Widerspruch. Und überhaupt wird sich bei keinem der troischen Kämpfe für ihre Dazwischenkunft ein direktes Zeugnis beibringen lassen. In der Ilias wenigstens tritt sie durchaus in den Hintergrund. Bei dem Streite der Götter im 21. Gesange wird sie von Hera in handgreiflicher Weise zurechtgewiesen (v. 480 sqq.). Außerdem erscheint sie nur noch bei der Pflege des Aineias im Tempel ihres Bruders beteiligt (5, 447). Der Kampf des Kyknos nun findet in weiterer Entfernung von Troja, als die späteren Kämpfe, an der Meeresküste bei der Landung statt. Damit steht es wohl in Verbindung, daß in der Tragödie des Sophokles, in welcher auch der Tod des Kyknos behandelt wurde, der Chor aus Hirten bestand, nach denen das Stück benannt wurde; und so läge vielleicht der Gedanke nicht fern, daß, wie Apollon als Schützer der Stadt und ihrer näheren Umgebung erscheint, nun Artemis, da sie doch jedenfalls auf der Seite der Troer stand, wegen ihres ländlichen Charakters als Schützerin der entfernteren Umgebung, von Flur und Wald gefaßt wurde. Doch gehen wir vielleicht mit Erwägungen solcher Art schon zu weit. Der Maler brauchte aus künstlerischen Gründen eine Göttergestalt. Den Poseidon, den Vater des Kyknos, konnte er, da dieser auf der Seite der Griechen stand, nicht wohl einführen. In dem Parallelbilde war Apollo durch Sage, Poesie und Kunst bestimmt gegeben, und so bot sich ihm Artemis gewissermaßen von selbst dar, um so mehr, als diese auch zu der Thetis auf seiten des Achilles ein durchaus passendes Gegenstück bildete.

Die Hauptsache bleibt immer, daß zum Kampfe gegen Hektor und gegen Memnon kein dritter sich besser fügt als der gegen Kyknos. Die Verherrlichung des Achilleus in seinen drei berühmtesten Kämpfen ist also das Grundthema. Wollte aber der Künstler diesen und keinen anderen Gedanken ausdrücken, so ergibt sich wohl daraus der Grund, weshalb er im Bilde des Hektor von der für andere Zwecke so feinen Motivierung des Apollon hier Gebrauch zu machen Anstand nahm. Die Hinweisung auf den Tod des Achill lag seiner Auffassung nicht nur fern, sondern sie hätte den

einfachen Grundgedanken zerstört, der sich in seiner weiteren Motivierung, aber immer ganz kurz so zusammenfassen läßt: drei gewaltige Gegner besiegte Achill, obwohl jeder von ihnen sich des besonderen Schutzes einer Gottheit zu erfreuen hatte. Diesen Grundgedanken entwickelt er gewissermaßen in trilogischer Gliederung, oder, wenn wir in Betracht ziehen, daß nach den räumlichen Bedingungen der Vase nur zwei Bilder sich genau entsprechen, das Innenbild dagegen anderen Kompositionsgesetzen unterworfen war, so dürfen wir wohl sagen, daß er zu den beiden Außenbildern als Strophe und Antistrophe das Innenbild als Epode hinzufügte.

Wird man mir auch hier wieder mehr als alexandrinische Zuspitzung vorwerfen? Auf einen vollständigen Chorgesang freilich vermag ich mich nicht zu berufen. Aber was den Gesamtinhalt anlangt, so kann ich mich eines Gewährsmannes rühmen, dem niemand den Vorwurf des Alexandrinismus machen darf. Pindar (Ol. 2, 145) preist 39 den Achill:

> ὃς Ἕκτορ' ἔσφαλε, Τρώας
> ἄμαχον ἀστραβῆ κίονα, Κύκνον τε θανάτῳ πόρεν,
> Ἀοῦς τε παῖδ' Αἰθίοπα.

Briseis und Peleus.

Bei der obenerwähnten Besprechung der Iliupersis auf der Trinkschale des Brygos [Abb. 26] hatte ich das Innenbild unberücksichtigt gelassen. Auf demselben steht, durch Inschrift bezeichnet, Briseis, mit einer Kanne in der halb gehobenen Rechten, die Linke sinnend oder nachdenkend dem Gesichte nähernd, vor einem sitzenden greisen Könige, der ihr eine Schale entgegenstreckt, um sie von ihr gefüllt zu erhalten. Schild und Schwert als Ausfüllung des Raumes zwischen den Figuren dienen zur Andeutung eines Innenraumes und weisen auf die kriegerische Tüchtigkeit des Königs in seinen früheren Jahren hin. Gewiß richtig behauptet der erste Herausgeber, Heydemann (S. 27), daß hier niemand anders als der greise Peleus dargestellt sein könne, dem Briseis, bei seinem Anblick vielleicht in sinnender Erinnerung an den zu früh gestorbenen herrlichen Sohn befangen, die hingehaltene Schale füllen will. Aber was veranlaßte den Maler, gerade dieses Bild in das Innere der Schale zu setzen? Heydemann hat gewiß sorgfältig den Nachrichten der Alten über die späteren Schicksale der Briseis nachgeforscht; aber auch er vermag nichts weiter beizubringen, als daß Neoptolemos, der Sohn und Erbe des Achill, sie wie eine Mutter ehrte. Nicht einmal, daß er sie nach Beendigung des Krieges mit sich in seine Heimat führte, wird in den uns erhaltenen schriftlichen Quellen ausdrücklich berichtet, sondern kann nur als selbstverständlich angenommen werden; und noch weniger erfahren wir von besonderen Ereignissen, die sich etwa zwischen ihr und dem alten Peleus zugetragen. Und doch wird niemand in diesem Zusammensein etwas Auffälliges finden; auch Heydemann erklärt es für gleichgültig, ob Brygos aus bestimmten, ihm überlieferten Sagen geschöpft habe, da jedenfalls eine innere Berechtigung für die Verbindung der beiden Gestalten in den allgemeinen Zügen der Sage gegeben sei. Je mehr wir also die Selbständigkeit des Künstlers in der Wahl und Behandlung seines Bildes anerkennen, um so mehr werden wir erwarten, ja sogar von

ihm verlangen dürfen, daß er mit der Wahl einen bestimmten Gedanken verband; und wir dürfen vermuten, daß bei der Allgemeinheit und der durchaus typischen Behandlung der dargestellten, fast aktionslosen Situation dieser Gedanke in einer Beziehung des Innenbildes zu den Außenbildern liegen wird. Das hat auch Heydemann gefühlt, und er sagt deshalb: „Der Troische Krieg ist längst vorüber, die Helden sind in ihr Vaterland heimgekehrt; die Gefangenen aber, welche der Tod verschont hat, genießen die schöne Milde der Sieger; dies ist der Grundgedanke des Innenbildes.“ Aber weshalb wählte der Künstler zu diesem Zwecke die Briseis? Gerade sie durfte, sofern dieser Gedanke ausgedrückt werden sollte, nicht mit einer der nach der Einnahme Ilions als Beute verteilten Frauen, einer Andromache, einer Kassandra auf eine Linie gestellt werden. Sie lebte mit Achill in einem tatsächlichen ehelichen Verhältnis, man möchte sagen, in einer Gewissensehe, für welche eine spätere Legitimierung in Aussicht gestellt war (Il. 19, 298). Wenn sie also Neoptolemos mit sich in das großväterliche Haus führt, so ist dort ihre Stellung dem Wesen nach die der Witwe des Achilleus. Neoptolemos aber, obwohl er sie wie eine Mutter ehrt, ist doch nicht ihr eigener Sohn; ja noch mehr, wir dürfen in unserer Phantasie ergänzen, daß sie auch dieser Stütze bald beraubt wurde, da Neoptolemos noch vor Peleus vom Tode ereilt wurde. Peleus, der Überlebende, ist allerdings der Gatte der Thetis, die als Unsterbliche ihm nicht im Tode vorangehen kann. Aber nachdem der aus dieser widerwillig eingegangenen Ehe entsprossene Sohn dem Schicksal verfallen war, was konnte da die Göttin noch an den greisen Peleus fesseln? Sie ist, wenigstens vom poetischen Standpunkte aus, die Unsterbliche, die Nereide. So bleibt dem Peleus nur Briseis, die Geliebte des Sohnes, der Briseis nur Peleus, der Vater des Geliebten. Schon so betrachtet gewinnt das Bild des Brygos einen wehmütigen Inhalt. Doch damit noch nicht genug! Die Hoffnung auf eine freudige Zukunft ist der Briseis nicht weniger als dem Peleus abgeschnitten. Um so enger leben sie vereint in der Erinnerung an die Vergangenheit. Oft mögen beide laut geklagt haben über das Schicksal des Sohnes, des Geliebten. Aber auch dieser laute Schmerz wird gemildert durch die Zeit. Von der geliebten Person als dem Mittelpunkte der Erinnerung wendet sich die Aufmerksamkeit auf weitere Kreise der Umgebung, auf die Folgen der früheren Großtaten, auf das Ganze des Krieges, in dessen Mittelpunkt die Persönlichkeit des Achilleus stand. So tritt nun Briseis vor Peleus als liebevolle Pflegerin seines Alters; sie bietet dem Greise einen stärkenden Trunk; aber auch Geist und Gemüt soll von Schmerz und Kummer zwar nicht befreit, aber doch erleichtert werden, und darum erzählt Briseis dem Peleus die Geschichte von Ilions Untergang. Was sie erzählt, das sehen wir in dem Außenbilde wirklich dargestellt; und da Briseis es ist, welche es schildert, so tritt zugleich vor unsere Phantasie die Gestalt des Achilleus, der zwar an dem Schlusse der Katastrophe nicht selbst, sondern nur durch seinen Sohn teilnahm, aber das Ende durch seine früheren Taten vorbereitet hatte. So erweitert sich die Darstellung der Schale des Brygos von einer Iliupersis zur Idee einer ganzen und vollen Ilias.

Wenn sich der Gedankeninhalt des Ganzen in einer einzigen Zeile zusammenfassen läßt, so wird sich meiner Deutung wenigstens Einfachheit nicht absprechen lassen. Wie ich aber bei der Erklärung der Schale des

Duris mich direkt auf Pindar berief, so mag es mir gestattet sein, bei der Iliupersis des Brygos die Autorität keines Geringeren als des Homer selbst in Anspruch zu nehmen. Man preist es als eine der sinnigsten Erfindungen des Dichters, daß beim Mahle der Phaiaken im achten Gesange der Odyssee die Erzählung von Ilions Fall und von der hervorragenden Beteiligung des Odysseus an demselben dem Sänger Demodokos in den Mund gelegt wird. Denn indem wir wissen, daß unter den Hörern Odysseus selbst sich befindet, verdoppelt sich unsere Teilnahme; es sind nicht mehr fremde Ereignisse, von denen wir hören, sondern Ereignisse, an denen wir selbst gewissermaßen persönlichen Anteil haben, insofern wir die Empfindungen, die den Odysseus beim Anhören des Gesanges bewegen mußten, unwillkürlich auf uns selbst übertragen. In verwandtem, durchaus homerischem Geiste sind die Malereien des Brygos erfunden. Wir sehen, oder sagen wir einmal: wir vernehmen die Schilderung von Ilions Untergang. Aber indem es Briseis ist, von der die Erzählung ausgeht, und Peleus derjenige, an den sie gerichtet ist, vernehmen wir nicht nur die Tatsachen, sondern wir teilen die Empfindungen derjenigen, deren eigenes Schicksal mit jenen Tatsachen auf das engste verknüpft ist.

Parisurteil und Apollons Ankunft in Delphi.

Auf den beiden zuletzt betrachteten Trinkschalen waren es überall troische Szenen, welche durch eine poetisch-künstlerische Idee einheitlich miteinander verbunden wurden. Daß zu demselben Zwecke aber auch Szenen aus verschiedenen Sagenkreisen zusammengestellt werden konnten, lehrte z. B. die S. 179 [111] erwähnte Trinkschale, auf der zu dem Ringen des Peleus und der Thetis und zu dem Kampfe des Diomedes gegen Aphrodite als drittes Bild der Kampf des Herakles gegen Ares gesellt war. Hier bedurfte es keiner langen Erörterungen, um den allen drei Darstellungen gemeinschaftlichen einheitlichen Grundgedanken als das erfolgreiche Kämpfen dreier Sterblicher gegen Unsterbliche nachzuweisen. Die Richtigkeit dieser Auffassung läßt sich vielleicht nicht besser erproben, als wenn wir einmal versuchen wollten, an die Stelle des Aineias die künstlerisch so gut wie gleichwertige Szene der Errettung des Paris durch Aphrodite zu setzen: es genügte ja fast, nur die Inschriften zu vertauschen. Allein der geistige Zusammenhang wäre gelöst. Wenn nun auch die wechselseitigen Beziehungen nicht immer so offen darliegen, so sind sie doch darum oft genug nicht weniger vorhanden. Unter diesem Gesichtspunkte möchte ich zum Schlusse noch eine ausgezeichnete Vase betrachten, deren zweites Bild ohnehin seine richtige Erklärung noch nicht gefunden zu haben scheint. Es ist dies der Krater der Petersburger Eremitage, der von Stephani im C. R. 1861 T. 3 und 4 publiziert ist (die Vorderseite ist wiederholt in meinen Übungsblättern T. 10^b; die Rückseite in den Conzeschen, Ser. II T. 7; letztere außerdem in der A. Z. 1866 T. 211) [Abb. 32]. Die Vorderseite enthält das durch die Gegenwart von Themis und Eris ausgezeichnete Parisurteil, über welches ich meine Ansichten in den Sitzungsber. 1868 S. 52 ff. [S. 72 Abb. 21] dargelegt habe. Auf der Rückseite erblicken wir in größerer Umgebung, welche auf Delphi als Lokal hinweist, Dionysos, in dessen Rechte Apollon jugendlich und halb schüchtern die seinige legt. An



32. Dionysos übergibt Apollon das Orakel von Delphi. Rückseite des Petersburger Kraters Abb. 21. (Baumeister, Denkmäler I, Fig. 110.)

einen Zusammenhang der beiden Bilder dachte allerdings schon Stephani, und er faßt das Resultat seiner langen Erörterungen S. 114 in folgenden Sätzen zusammen: „Wir haben oben gesehen, daß sie (Dionysos und Apollon) hier als θέσμιοι oder θεσμοφόροι, als Inhaber des delphischen Orakels und Repräsentanten des Anteils gedacht sind, welchen die Alten diesem für alles göttliche Recht maßgebenden Orakel auch an dem Urteile des Paris zuschrieben. Demnach scheint es mir offenbar zu sein, daß die beiden Söhne des Zeus durch den Handschlag, durch welchen sie sich miteinander verbinden, nichts anderes als ihre Einigkeit in bezug auf den eben von Paris zu fällenden Urteilsspruch bezeugen wollen, daß sie sich dadurch verpflichten, auch ihrerseits dem Ausspruche, daß Aphrodite die schönste der Göttinnen sei, in der gesamten hellenischen Welt allgemeine Gültigkeit zu verschaffen und zu erhalten." Allein die in den letzten Worten ausgesprochene Auffassung des Parisurteils ist bereits früher von mir abgewiesen worden. Wenn ferner auch Stephani (S. 67) einige entfernte Beziehungen des delphischen Orakels zum Troischen Kriege konstatiert, so fehlt doch in denselben jede bestimmtere Hinweisung eben auf das Parisurteil. Aber selbst wenn wir eine Beziehung desselben zu Apollon gelten lassen wollten, in welchem Verhältnis zu dieser Szene, ja überhaupt zum Troischen Kriege sollen wir uns den Dionysos vorstellen? Soweit es sich also um die Ansicht Stephanis handelt, ist Weniger (im Text zur Tafel der A. Z.) durchaus im Recht, wenn er eine Beziehung der beiden Bilder aufeinander in Abrede stellt. Doch scheint mir auch Weniger die Bedeutung der delphischen Szene nicht richtig erkannt zu haben. Er stellt sich bei seiner Erklärung zu einseitig auf einen religiös-mythologischen Standpunkt, dessen Berechtigung, namentlich bei der Erklärung von Vasenbildern, in neuerer Zeit auch anderwärts einer mythologisch-poetischen Betrachtungsweise hat weichen müssen. Jedenfalls haben wir von dem Bilde selbst, von der im Bilde dargestellten Handlung auszugehen. Hier hat nun Weniger richtig den Charakter jugendlicher Schüchternheit in dem Auftreten des Apollon hervorgehoben. Er bemerkt ferner richtig, daß Apollon eben angekommen zu sein scheine. Wenn er aber dann hinzufügt: eine freundliche Begrüßungsszene finde statt, so ist damit zu wenig gesagt. Die feierliche Handreichung bedeutet mehr: es bedarf nicht der ganzen Masse des von Stephani angehäuften, aber wenig gesichteten Materials, um zu behaupten, daß hier die Handreichung eine enge Vereinigung, das Eingehen eines Versprechens, eines Bündnisses bezeichnet. Dionysos hatte die Gipfel des Parnaß bereits früher in Besitz genommen; er steht hier umgeben von seinem Thiasos, der bei musikalischer Unterhaltung der Ruhe pflegt. Da erscheint als Fremdling Apollon. Es wird ihm ein Sitz an dieser Stätte gewährt: durch feierlichen Vertrag wird er Inhaber des Orakels in Delphi (Welcker, gr. Götterl. I 430; Eurip. Iph. Taur. 1234; Argum. Pind. Pyth.). Dargestellt ist also die Besitzergreifung des delphischen Orakels durch Apollon unter dem Bilde einer ὁμόνοια (vgl. Stephani S. 86). Den Gegensatz zu ὁμόνοια bildet στάσις: νυνὶ δὲ πάντες ἂν ὁμολογήσαιτε ὁμόνοιαν μέγιστον ἀγαθὸν εἶναι πόλει, στάσιν δὲ πάντων κακῶν αἰτίαν (Lysias or. 18, 17). Eine solche στάσις, Ursache der größten Übel, ist der Schönheitsstreit der drei Göttinnen, den auf der anderen Seite der Vase Paris schlichten soll.

Gegen die Annahme eines solchen Ideenzusammenhanges zwischen den

beiden Bildern ließe sich vielleicht einwenden, daß die beiden Begriffe, um die es sich handelt, doch gar zu allgemeiner Art seien und daß es schwer sei einzusehen, weshalb der Künstler zu ihrer Veranschaulichung gerade die beiden Szenen gewählt habe, die wir wirklich dargestellt sehen. Aber auch darüber hat uns der Künstler nicht im unklaren gelassen, sofern wir nur unsere Augen öffnen wollen. In der Umgebung des Dionysos befinden sich drei Silene, eine Bakchantin mit dem Tympanon, eine zweite, welche für Apollon den Sitz bereitet, außerdem aber noch eine dritte weibliche Gestalt gerade hinter Dionysos. Diese jedoch unterscheidet sich nicht nur von den beiden anderen durch verschiedene Bekränzung, durch edlere Bekleidung und den Schmuck der Armbänder, sondern, indem sie in nachdenklicher Stellung seitwärts angelehnt nach der Mitte sich umblickt, wendet sie der Hauptszene eine so scharfe und gespannte Aufmerksamkeit zu, daß sie, obwohl ihrer äußeren Stellung nach dem Dionysos und Apollon untergeordnet, doch für die tiefere Motivierung des Ganzen eine besondere Bedeutung haben muß. In keinem Falle also darf sie für eine gewöhnliche Bakchantin gehalten werden. Der Kreis aber, in welchem wir einen andern Namen für sie zu suchen haben, ist ein sehr beschränkter. Fragen wir nur, wer außer Dionysos in Delphi schon anwesend war, ehe Apollon ankam, so tritt uns in erster Linie Themis entgegen, die Inhaberin des Orakels vor der Ankunft des Apollon: niemand also kann näher als sie durch sein Erscheinen berührt werden. Bei Aischylos (Eum. 4) heißt es allerdings, daß Themis das Orakel der Phoibe übergibt und erst diese es wieder dem Apollon überläßt. In solchen Einzelentwickelungen der Sage ist die Überlieferung selten konsequent; und wenn bei Euripides (Iph. Taur. 1259) Gaia, die Mutter der Themis, dem Apollon zürnt, daß ihrer Tochter die Ehren des Orakels geraubt wurden, so werden wir auch diesem Nebenumstande eine geringe Bedeutung beilegen gegenüber der Haupttatsache, daß Apollon der Nachfolger der Themis in Delphi ist. Vgl. auch Argum. Pind. Pyth. Nach delphischer Überlieferung endlich, die uns Pausanias (X 5, 6) mitteilt, überließ Themis ihren Anteil am Orakel dem Apollon als Geschenk. Im Vasenbilde nun zeigt Themis, wie bemerkt, eine gespannte Aufmerksamkeit, aber nichts verrät, daß sie durch die Ankunft des Apollon etwa besonders überrascht wäre. Nach ihrer Erscheinung könnte es nicht auffallen, wenn uns irgendwo berichtet würde, daß sie selbst als Seherin und Prophetin die Ankunft ihres Nachfolgers vorausgesagt oder vorausgewußt hätte. Wie dem auch sein mag: die künstlerischen Motive des Gemäldes erklären sich gewiß am besten durch die Annahme, daß zwar als im Augenblick handelnd Dionysos und Apollon im Vordergrunde stehen, daß aber an der Schürzung und Verknüpfung der geistigen Fäden, welche zu dieser Handlung führen, Themis einen hervorragenden, wenn nicht den entscheidenden Anteil hat.

Und nun wenden wir uns zurück zu dem Bilde der Gegenseite! Da erblicken wir, das einzige Mal auf den so zahlreichen Darstellungen des Parisurteils, im Hintergrunde der Szene Themis in Beratung mit Eris, nicht nach dem Wortlaute, aber durchaus in dem Sinne jenes berühmten Einganges der Kyprien, in dem Zeus, um die Erde von der Überlast der Sterblichen zu erleichtern, sich mit Themis über den Troischen Krieg berät. Auch hier steht Themis nicht im Vordergrunde der besonderen, äußeren Handlung; um so deutlicher aber tritt sie hervor als geistige Lenkerin, wenn es auch durch

die Gegenwart des Zeus ausgesprochen ist, daß sie nicht nach eigenem Gutdünken, sondern nach dem Willen eines höheren Herrschers tätig ist.

So erscheint die Gestalt der Themis in beiden Bildern als ein durchaus gleichwertiger Faktor; und der Gegensatz von Streit und friedlicher Vereinigung, den wir zuerst in der äußeren Handlung erkannten, wird jetzt wieder durch das Eintreten der Themis zu einer inneren, ideellen Einheit verbunden. Denn mag sie nun hier „die große Eris des Troischen Krieges“ auf die Erde schleudern, oder dort bei der Aufnahme des Apollon in Delphi gewissermaßen ein ethisches Zentrum für das gesamte Hellenentum begründen helfen, immer ist es nur das Walten der ewigen Weltgesetze, einer höheren Weltordnung, deren Erkenntnis sie auch zur Seherin macht, welches in diesem ihrem doppelten Wirken zum sprechenden Ausdrucke gelangt.

Vierte Abteilung.*)

(1887.)

Die folgenden Erörterungen bezeichne ich als eine Fortsetzung der „Troischen Miszellen“, wenn sie auch in der Art der Behandlung von ihren Vorgängern nicht unwesentlich abweichen. In diesen handelte es sich meist um die Interpretation einzelner Kunstdenkmäler in ihrer individuellen Bedeutung. Heute sollen vorzugsweise größere Gruppen von Darstellungen ins Auge gefaßt werden, die in zahlreichen Wiederholungen und oft mit geringen Abweichungen wiederkehren, für deren Beurteilung daher „methodische“ Gesichtspunkte allgemeinerer Art häufiger als sonst in Betracht kommen. Die Bezeichnung als „Beiträge zur Methodologie“ wäre daher vielleicht nicht minder berechtigt.

Man spricht in weiten Kreisen als Axiom aus, daß die archäologische Interpretation durchaus nach „streng philologischer Methode“ zu verfahren habe, ohne sich von der Bedeutung dieser Behauptung eine klare Vorstellung zu machen. Bei den Verschiedenheiten von Wort und Bild, die sich unmöglich ableugnen lassen, ist es klar, daß von einer Identität der Methode nicht die Rede sein kann. Dagegen darf es keinem Zweifel unterliegen, daß die Archäologie von den Erfahrungen der Philologie als ihrer älteren Schwester Nutzen zu ziehen bestrebt sein soll. Sie soll von den durch lange Arbeit erworbenen Grundsätzen philologischer Kritik und Hermeneutik ausgehen, aber dieselben nicht schablonenhaft auf das Gebiet der Kunst übertragen; sie soll sich vielmehr des Gegensatzes von Wort und Bild klar bewußt bleiben und von der philologischen Methode Gebrauch machen nach den Gesetzen der Analogie, d. h. unter denjenigen Modifikationen und Umgestaltungen, welche durch die Verschiedenheit des zu behandelnden Stoffes notwendig bedingt sind.

Wir besitzen in der Archäologie nicht, wie in der Philologie, Texte von Autoren, die uns in einzelnen Handschriften oder verschiedenen Handschriftenklassen auf mannigfache Art überliefert sind, aus denen ein Urtext annähernd herzustellen ist. Aber wir besitzen Reihen von Darstellungen

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. Classe 1887, II S. 229—271.

eines und desselben Sagenstoffes, die nach Analogie der Handschriftenkunde abgeschätzt, klassifiziert und im einzelnen gewürdigt werden müssen. Der Philologe erforscht ferner die Sprache, den Sprachgebrauch einzelner Autoren und Autorenklassen. Ganz ebenso, aber wiederum nach den Gesetzen der Analogie, soll die Archäologie den künstlerischen Sprachgebrauch der einzelnen Denkmäler wie der Denkmälergattungen erforschen, und weiter erstreckt sich diese Analogie auf die poetische oder rhetorische Kompositionsweise, auf die epische, lyrische, dramatische Auffassung usw.

Das erscheint eigentlich selbstverständlich; und es hat daher in der archäologischen Literatur nicht an Bemerkungen nach dieser Richtung gefehlt. Doch sind dieselben teils zu vereinzelt, teils zu äußerlich geblieben, und gerade die zu einseitige Betonung der engen Verwandtschaft hat die Eigentümlichkeiten einer innerhalb bestimmter Grenzen besonderen und selbständigen archäologischen Methode bisher nicht zu ihrer berechtigten Geltung gelangen lassen.

Es ist aber nicht wohl möglich, namentlich in Zeiten einer schnell fortschreitenden wissenschaftlichen Entwicklung, sofort ein umfassendes, in gewissem Sinne abschließendes systematisches Lehrgebäude aufzustellen. Erst aus wiederholten Beobachtungen, wie sie sich besonders bei öfterer Behandlung gewisser Gebiete in Universitätsvorlesungen darbieten, lassen sich methodische Grundsätze nach und nach in mehr systematischer Form begründen, und die folgenden Mitteilungen sollen auch diesen ihren Ursprung in keiner Weise verleugnen. Es sollen nur einzelne Gesichtspunkte erörtert werden, gleichsam probeweise, an einem begrenzten Bilderkreise, dem troischen, und auch hier wieder in bestimmter Beschränkung. Die Bilderzyklen, um die es sich diesmal handelt, gehören nur einer Denkmälerklasse, der Vasenmalerei an, und auch diese soll nicht in gleichmäßiger Weise in Betracht gezogen werden. Denn die Schranken typischer, zu methodischer Betrachtung vorzugsweise auffordernder Behandlung lockern sich mit der stilistischen Entwickelung der Kunst zu größerer Freiheit. Unsere Betrachtungen werden sich daher in erster Linie an die schwarzfigurigen Malereien anknüpfen. Diese finden in den strengen rotfigurigen (des „mittleren“ Stils) ihre Fortsetzung, wenn auch mit allerlei Modifikationen, doch ohne mit den ersteren in einen prinzipiellen Gegensatz zu treten. Weniger werden zunächst die Vasen des malerischen Stils in Betracht kommen, da sie zwar den Zusammenhang mit früheren Entwickelungen nicht völlig lösen, aber doch im wesentlichen nach veränderten methodischen Grundsätzen zu beurteilen sind.

Einen hervorragenden Platz unter den Ereignissen, welche den Troischen Krieg einleiten, nimmt das Parisurteil ein. Bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis entsteht der Streit der drei Göttinnen über ihre Schönheitsansprüche, und sie werden von Hermes im Auftrage des Zeus zu Alexandros auf den Ida zum Urteilsspruche geführt. So erzählten die Kyprien; und ebenso finden wir in der älteren Vasenmalerei als typisch wiederkehrendes Grundschema: die drei Göttinnen von Hermes zu Paris geführt.

In den gewöhnlichen schwarzfigurigen Vasen schreiten oder stehen die Göttinnen eine hinter der anderen, wie es bei der silhouettenartigen Behandlung dieses Stils am einfachsten und natürlichsten ist. Nur eine halbe

Ausnahme bildet die Amphora bei Gerhard, A. V. 171 = Overbeck Nr. 9. Offenbar hatte der Künstler, der auf der anderen Seite des Gefäßes drei Figuren gemalt, auch hier zunächst nur an die gleiche Zahl gedacht, war aber noch rechtzeitig seiner Zerstreuung inne geworden und flickte darauf die Figur der Aphrodite noch in den zu engen Raum zwischen Athene und dem Henkelornament ein. Darin liegt wohl auch der Grund, daß ihr gegen den gewöhnlichen Gebrauch der szepterartige Stab fehlt, den sie sonst ebenso wie Here führt: ein Hinzufügen würde eine starke Kreuzung mit den Linien der Aigis und des Schweifes am Helmbusche der Athene verursacht und den Fehler des Zusammenrückens der Figuren nur noch auffälliger gemacht haben. Der Fall entspricht also etwa der Korruptel eines Textes, in dem zwischen zwei aufeinanderfolgenden Worten einige Buchstaben ausgefallen sind.*)

Auffälliger ist der Fehler bei Overbeck IX 5, Nr. 37, wo Athene nicht hinter, sondern diesseits der Here steht und sie zum größten Teil verdeckt. Wie ein Abschreiber, der ein Wort übersprungen, dasselbe über die Zeile setzt, so hat hier der Maler die zuerst vergessene Here zwischen Athene und Hermes eingeflickt. Er mußte, um Raum zu gewinnen, den Kopf etwas höher rücken, während er sich um die untere Hälfte des Körpers lieber gar nicht kümmerte.

Schon hier mag mir eine kleine Abschweifung gestattet sein, um anzudeuten, wie die rf. Malerei wegen der Verschiedenheit ihrer Technik sich ähnlichen Verlegenheiten gegenüber auch anderer Auskunfsmittel bedienen mußte. In rf. Triptolemosdarstellungen (Overbeck KM. III S. 534 ff.) pflegt dieser auf dem Wagen zu sitzen. Nur einmal, Él. céram. III 6, tritt er mit einem Fuße auf den Wagen, und ein anderes Mal, München 299, steht er vor den Wagen, mit dem Körper nach diesem, mit dem Gesicht nach Demeter zurückgewendet, welche aus einer Kanne ausgießt, aber nicht in die Schale des Triptolemos, welche dieser in seiner Rechten über den Wagen hinhält. Haben wir diesen Abweichungen eine tiefere Bedeutung beizulegen? Als ich einst mit Engelmann diese Vase betrachtete, bemerkte dieser, daß die leicht in den roten Grund eingedrückten Linien der Vorzeichnung nicht mit der Ausführung übereinstimmten. Die genauere Untersuchung ergab, daß in der Vorzeichnung allerdings ein auf dem Wagen sitzender Triptolemos beabsichtigt, aber von der Mittellinie etwas zu weit nach links gerückt war. Als nun, wie es scheint, zuerst die Figur der Demeter bereits fertig gemalt war, ließ sich dieses Versehen nicht mehr in direkter Weise verbessern: der Maler machte also aus dem Triptolemos eine stehende Figur, rückte den Wagen noch mehr nach links und ließ dafür die sonst an dieser Stelle befindliche Persephone ganz weg. Außerdem ist der in der Vorzeichnung angedeutete Ährenbüschel in der Linken der Demeter bei der Ausführung durch ein Szepter ersetzt worden.

---

*) Vielleicht noch schlagender ist eine andere Analogie, auf die mich Kollege Wölfflin aufmerksam macht, nämlich daß sich mehrfach in den Handschriften an den Enden der Zeilen Abkürzungen finden, die in der Mitte derselben nirgends angewendet werden. Dazu verweist er auf Sueton Aug. 87: Notavi et in chirographo eius illa praecipue: non dividit verba nec ab extrema parte versuum abundantis litteras in alterum transfert, sed ibidem statim subicit circumducitque.

Umgekehrt war auf der Münchener Amphora 406 die vor den Pferden stehende und ihnen nach links zugewendete weibliche Figur bereits so mit der Feder ausgezeichnet, daß sie mit der Rechten den Chiton über dem Knie gefaßt und geradeso nach vorwärts emporgezogen hatte, wie Eos und Thetis in dem Bilde bei Overbeck T. XX 10 nach rückwärts. Der Künstler wurde anderer Meinung und deckte die ganze vom Schenkel gelöste Gewandpartie mit schwarzer Farbe zu, aus der sich die Linien der Falten reliefartig herausheben. Die Haltung der Hand erscheint freilich jetzt nicht genügend motiviert.

Solche „pentimenti" dürften sich bei verschärfter Aufmerksamkeit noch öfter nachweisen lassen und auf das einzelne der Interpretation nicht ohne Einfluß bleiben.

Statt der hintereinander aufmarschierenden Göttinnen begegnen wir auf einer Amphora des gewöhnlichen sf. Stils in München N. 641 dem Hermes, der voranschreitend sich umblickt nach drei Frauen ohne alle Attribute, welche nebeneinander und zu einer einheitlichen Gruppe geordnet, „gekoppelt", in lebhafter Unterredung mit dem Gotte begriffen erscheinen. Eine ähnliche Anordnung findet sich noch einmal in einer Darstellung von scheinbar altertümlicherem Stile, dem Innenbilde einer bekannten Schale des Xenokles: Overbeck IX 1. Hier haben wir allerdings drei weibliche Figuren in gleicher Gruppierung und ebenfalls ohne Attribute. Hermes jedoch schreitet ihnen nicht voran, sondern ist in ungewohnter Weise ihnen gegenübergestellt, und noch auffälliger ist, daß er außer dem Caduceus in der Rechten eine Hirtenflöte in der Linken trägt und noch dazu eine Tasche umgehängt hat. Als Herdengott hat er mit dem Parisurteil nichts zu tun. Wohl aber paßt seine ganze Erscheinung für Hermes als Führer der Nymphen; und diesen Götterverein werden wir also auf der Schale des Xenokles wie auf der Münchener Amphora zu erkennen haben.

Lange Zeit habe ich geglaubt, daß in diesem Nebeneinander der drei Frauen allein schon ein genügendes Kriterium für die Unterscheidung der Nymphendarstellungen von denen des Parisurteils gegeben sei. Erst kürzlich hat sich das statistische Verhältnis durch die Beiträge geändert, welche Miß Jane E. Harrison zu den Parisdarstellungen im Journal of hellenic studies 1886 p. 196 sqq. geliefert hat. Hier finden wir die Gruppe der drei Frauen auf einer Pariser Amphora (p. 203), deren Beziehung auf die drei Göttinnen durch die Gegenwart des von Hermes zurückgehaltenen Paris völlig gesichert ist. Ebenfalls sicher ist das Parisurteil auf einem flachen Teller im Museum von Florenz (p. 198), auf dem jedoch die drei weiblichen Gestalten etwas auseinandergerückt sind. Ganz getrennt und hintereinander erscheinen sie endlich auf einer Florentiner Amphora (pl. 70), während die Verhüllung der Arme unter dem Obergewande noch ganz mit der vorigen Nummer übereinstimmt und an die verwandte Kleidertracht auf der Xenoklesschale wenigstens stark erinnert. So treten diese drei Bilder zwischen die beiden Nymphendarstellungen und die gewöhnlichen Parisurteile in die Mitte und lassen die Frage berechtigt erscheinen, ob etwa ein Zusammenhang zwischen den beiden Endpunkten der Reihe anzunehmen sein möge.

Miß Harrison, der meine Deutung der zwei Nymphenbilder noch un-

bekannt war, glaubt aus andern Gründen die These aufstellen zu dürfen, daß die älteren Darstellungen des Parisurteils überhaupt aus Nymphendarstellungen geradezu abgeleitet seien. Wie vor ihr schon Arthur Schneider (Der troische Sagenkreis, 1886, S. 101), so erinnert auch sie hinsichtlich der Göttinnen an die vielen Völkern gemeinsame Dreischwesternsage. Die Archäologie darf sich wohl dazu Glück wünschen, daß sie sich von den Einflüssen Creuzerscher Symbolik und deren Ausläufern befreit hat, muß aber um so sorgfältiger darüber wachen, daß nicht analoge Tendenzen durch eine Hintertür wieder in ihr Gebiet eindringen. Ob überhaupt in der Sage irgend ein solcher Zusammenhang vorhanden ist, das zu erforschen ist Sache der vergleichenden Mythologie oder Sagengeschichte. Sollte es wirklich der Fall sein, so hat doch damit die Archäologie durchaus nichts zu schaffen, und die unzeitige Vermischung zweier wissenschaftlicher Gebiete kann nur Verwirrung im Gefolge haben. Die Bedeutung des Parisurteils in Kunstdarstellungen ist, wie ich schon früher (Troische Miszellen I, in den Sitzungsber. 1868 S. 57) [S. 75] betont habe, keineswegs in der allgemeinen Idee von Schönheitskämpfen zu suchen. Nur für die troische Sage ist dieser Streit ein tiefeingreifendes Ereignis, das den Keim der verhängnisvollsten Folgen in sich trägt.

Immer aber bleibt für die Harrisonschen Bilder eine Verwandtschaft in der Gruppierung der Göttinnen und der drei Nymphen übrig. Es fragt sich nur, ob diese Verwandtschaft eine mythologische oder eine rein künstlerische ist. Nr. 1 und 3 sind sogenannte tyrrhenische Amphoren und der Teller Nr. 2 verrät nicht weniger durch die Unbärtigkeit und die lange Bekleidung des Hermes einen unrein griechischen, italischen Charakter. Der Stil dieser mehr braun auf gelb, als schwarz auf rot ausgeführten Bilder lehnt sich an den sogenannten korinthischen an, der freilich in älterer Zeit über Korinth hinaus, in hervorragender Weise z. B. durch die Françoisvase vertreten ist. In diesem Stil ist die Koppelung der Figuren weit häufiger als in der gewöhnlichen schwarzfigurigen Malerei, und aus dieser künstlerischen Gepflogenheit erklärt sich also ihre Verwendung auch für die Darstellung der drei Göttinnen. Doch selbst innerhalb dieser Stilgruppe (nach Analogie der philologischen Terminologie möchte man sagen: innerhalb dieser Handschriftenfamilie) macht sich bald das Gefühl geltend, daß die Führung der drei Göttinnen durch Hermes einen sprechenderen Ausdruck in dem Aufmarsch der einen hinter der andern findet; und so gelangt dieses Schema in dem gewöhnlichen sf. Stil zu konstanter Anwendung, während daneben die Koppelung für den einheitlich zusammenfassenden Begriff der drei Nymphen auch ferner ihre Geltung bewahrt. — Wie weit die Annahme einer Darstellung begrifflicher Einheit mehrerer Figuren durch die künstlerische Figur der Koppelung auf allgemeinere Geltung Anspruch machen darf, vermag erst durch umfassendere Untersuchungen festgestellt zu werden.

Die gewöhnliche Ordnung der drei Göttinnen in sf. Bildern ist die, daß Here, die Königin und Gattin des Zeus, voranschreitet, Athene, des Zeus Tochter, die Mitte einnimmt, und endlich Aphrodite, die jüngste, folgt. Eine Ausnahme bildet die Darstellung der Berliner Hydria: Overb. IX 7 Nr. 42, in der auf Hermes zunächst Iris, dann Athene, Here und Aphro-

dite folgen. Liegt darin eine besondere Absicht, die etwa auf eine abweichende „Version“ irgend einer Dichtung zurückzuführen wäre? Ich glaube vielmehr, daß sich der Maler etwas im Raume verrechnet hatte. Paris, Hermes und die erste Frauengestalt stehen in ungefähr richtigen Abständen; nur erscheint die letztere etwas zu schlank. Die nun folgende Athene ist schon etwas zu nahe herangerückt und es blieb schließlich zu viel Raum für die einzelne Aphrodite übrig, aber noch allenfalls genug für zwei Gestalten: der Maler stellt sie hin, zunächst mit dem Pinsel. Erst dann griff er zu einem zweiten Instrument, einer Art Feder, um scharf die Linien des Speers der Athene, des Stabes des Hermes usw. zu ziehen; und nur um die eine überschüssige Figur nicht als überflüssig und namenlos erscheinen zu lassen, gab er der ersten weiblichen Gestalt nicht einen Stab mit Knopf, d. h. ein Szepter, sondern ließ denselben als Caduceus enden, so daß dem Begriffe nach eine Art Dittographie oder Reduplikation des Hermes, eine halbe Iris entstand: eine ganze aus ihr zu machen, war es zu spät; denn für die normale Beflügelung fehlte der Raum. Tilgen wir dagegen die Windungen des Stabes, so haben wir eine Here und damit die typische Ordnung; nur die letzte Figur ergibt sich als überschüssiger Zusatz.

Die hier dargelegte Auffassung würde an Wahrscheinlichkeit verlieren, sofern die gleiche Anordnung noch in einem zweiten Exemplare vorkommen sollte, wie Welcker, Alt. Denkm. V S. 361 Nr. 41 (= Ov. Nr. 43) angibt. Aber bei aller Hochachtung und Verehrung für Welckers geistige Leistungen darf ich nicht verhehlen, daß sich bei der Verarbeitung seiner Tagebuchsnotizen an mehr als einer Stelle allerlei Verwirrungen eingeschlichen haben. Auch anderen Leuten ist bei der Ordnung so langer Bilderrreihen, wie der des Parisurteils, oft genug Ähnliches begegnet. Wir dürfen also hier die Existenz eines zweiten Exemplars bezweifeln, solange diese nicht von anderer Seite ausdrücklich bestätigt wird.

Eine ähnliche auffällige Erscheinung, wie die Iris, bietet das Bild bei Ov. IX 4 Nr. 20 = Gerhard, A. V. 173, wo zwischen Hermes und Here ein leierspielender Jüngling im Mantel schreitet. Ich kann mich hier nur der Ansicht der Miß Harrison anschließen, daß Paris und Hermes die Plätze vertauscht haben, freilich aus keinem anderen Grunde, als durch eine Unachtsamkeit des Malers.

Auch auf einer Vase der Erbachschen Sammlung (im Verzeichnis von Anthes S. 33 Nr. 6 = Ov. Nr. 47) findet sich eine leierspielende, sitzende Gestalt, die man früher für eine Muse, später für Apollon hielt und erst in neuester Zeit als Paris erklärt hat. Sie scheint durch ein grobes Mißverständnis des ungeschickten Malers von dem rechten Ende des Bildes an das linke Ende geraten zu sein, vielleicht so, daß derselbe das rings um ein Gefäß herumlaufende, ihm als Vorlage dienende Bild falsch abteilte, woraus sich erklären würde, daß Paris hinter den Göttinnen und von ihnen abgewendet sitzt.*)

*) Nicht bloß Künstler, auch Archäologen haben sich einer ähnlichen Sünde schuldig gemacht. Auf der runden Ara des Kleomenes mit der Darstellung der Opferung der Iphigenie: Overb. XIV 7 dient der Baum, um die beiden Enden der Komposition recht augenfällig voneinander zu scheiden. In der aufgerollten Zeichnung gehört daher die Gestalt des Agamemnon auf die rechte Seite der

Einen eigentümlichen Eindruck macht das Bild einer attischen Lekythos: A. Z. 1882 T. 11, auf dem vor den drei Göttinnen Hermes mit Paris ringend dargestellt ist. Nicht „das alte Schema des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis bot offenbar das Motiv“ (S. 211); und gewiß war es nicht die Absicht des Malers, das öfters vorkommende Motiv, daß Hermes den Paris etwa an der Schulter zurückzuhalten sucht, zu förmlicher Gewalt zu steigern; sondern in seiner Zerstreutheit hatten sich dem Maler die beiden im Mythos nahe beieinander liegenden und im Kunstbetrieb oft wiederholten Szenen des Ringkampfes des Peleus und des Parisurteils miteinander verwirrt. Das begegnet wohl auch anderen Sterblichen, und ich selbst habe mich bei meinen Überlegungen gerade über diese beiden Szenen mehr als einmal auf der gleichen, wenn auch nur momentanen Verwirrung ertappt. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung liefert der Maler selbst: der Caduceus ließ sich allerdings leicht hinzufügen; aber das Schwert und die eigentümliche Schürzung des Gewandes gehören nicht dem Hermes, sondern dem Peleus, und auch der Kopf des Paris verrät nicht nur durch seine Bartlosigkeit, daß nicht ursprünglich ein Paris, sondern die Thetis beabsichtigt war. Die Contaminatio war also nicht eine bewußte, sondern nur aus Nachlässigkeit entstanden.

Haben wir durch die bisherigen Betrachtungen einen Blick in das Treiben der weniger selbständigen, als nach gegebenen Mustern reproduzierenden dekorativen Maler getan, so wird sich danach auch unser Standpunkt gegenüber gewissen Erweiterungen oder Beschränkungen der ursprünglichen Vorlagen bestimmen müssen.

Wenn auf dem dritten Harrisonschen Bilde hinter den fünf Hauptfiguren noch die Gruppe eines Mannes und einer Frau im Gespräche ohne jedes weitere Attribut erscheint, so ist es ganz zu billigen, wenn die Herausgeberin diese Zutat völlig ignoriert, die offenbar nur zur Raumfüllung hinzugefügt ist. — Etwas, wenn auch nicht wesentlich anders, verhält es sich mit den Zusätzen in Darstellungen des gewöhnlichen sf. Stils. Die Gegenwart des Zeus darf (abgesehen von einem später zu besprechenden Beispiel der „tyrrhenischen“ Gattung) als schon längst beseitigt betrachtet werden: der angebliche Zeus ist jetzt als Paris anerkannt. Auch von „Apollon“ und einer „Muse“ war bereits die Rede. So bleibt Dionysos, der einigemal den Göttinnen folgt. Wir wissen allerdings nicht, wie in der älteren Poesie die ganze Situation und die Szenerie im einzelnen ausgemalt war: Dionysos als persönlich individuelle Gottheit spielte jedoch dabei sicher keine Rolle. Wenn nun hier dem Maler nicht etwa schon der Hinblick auf die Häufigkeit bakchischer Szenen auf den Rückseiten der Vasen genügte, um den noch übrigen Raum im Parisurteil mit der Gestalt dieses Gottes zu füllen, so dürfen wir höchstens annehmen, daß er ihn einführte als einen Gott der freien Natur zur Erinnerung an die quellen- und vegetationsreichen Berghalden des Ida: er besagt kaum mehr, als in anderen Darstellungen die Gegenwart eines Rehes zur Bezeichnung des Waldgebirges.

Komposition. Erst dadurch erhält dieselbe ihr volles künstlerisches Gleichgewicht und die Gestalt des abgewendeten Agamemnon die gleiche tief tragische Motivierung, wie in dem pompejanischen Gemälde: Ov. XIV 10.

Jedenfalls sind tiefere Beziehungen, sei es auf religiöse Vorstellungen, sei es auf dichterische Quellen bestimmt abzuweisen.

Als eine Beschränkung oder Auslassung dürfen wir es nicht bezeichnen, wenn etwa einmal ein Künstler Paris und Hermes ohne die Göttinnen darstellen sollte, wie in einem bekannten Spiegel: Gerhard 182. Denn das Thema, wie wir es etwa für eine Unterschrift zu formulieren hätten, lautet hier nicht: Hermes führt die Göttinnen zu Paris, sondern: Hermes richtet Paris den Auftrag des Zeus aus. Beide Themata sind gewissermaßen vereinigt, wenn wir z. B. auf der Münchener Amphora 1250 auf der einen Seite des Gefäßes Paris und Hermes, auf der anderen die drei Göttinnen dargestellt finden. Ähnlich auch auf einer rf. Vase: A. Z. 1882 S. 214, wo sich allerdings der Maler mit zwei Göttinnen auf der Rückseite begnügt hat. — Wir nehmen auch keinen Anstand, die drei Göttinnen, wo sie allein, aber in der gewöhnlichen Reihenfolge auftreten, auf das Parisurteil zu beziehen, dürfen jedoch hier nicht, wie bei Paris und Hermes, einen besonderen Gedanken oder eine besondere Formulierung des Themas voraussetzen. Es genügt, daß wir uns den industriellen Betrieb der Vasenmalerei vergegenwärtigen. Gewisse Darstellungen gewinnen, sei es wegen ihres sachlichen Inhalts, sei es wegen des künstlerischen Motives oder aus anderen Gründen, eine gewisse Popularität, werden im Handel häufiger als andere verlangt und daher häufiger wiederholt. Man denkt schließlich kaum noch an die Bedeutung des Gegenstandes, sondern läßt sich an denselben nur noch erinnern, wozu es vielfach nicht mehr des Ganzen, sondern nur eines charakteristischen Teiles bedarf. So finden wir mehrmals auf sf. Vasen, z. B. München 233; Gerhard etr. u. kamp. Vas. T. E 9 u. 16 einen Krieger im Versteck hinter einem Brunnen, vor dem eine weibliche Gestalt Wasser in ihre Hydria laufen läßt. Man glaubte hier früher, nicht ohne einen starken Zwang, Ismene zu erkennen, die von Tydeus am Brunnen ermordet wurde. Jetzt darf es durch die Vergleichung zahlreicher Troilosdarstellungen als unzweifelhaft betrachtet werden, daß mit dem Krieger Achilleus gemeint ist, der hinter dem Brunnen eben dem Troilos auflauert, obwohl der letztere im Bilde selbst gar nicht dargestellt ist. Wir vermissen ihn nicht, indem auch da, wo er vorhanden ist, der Nachdruck des künstlerischen Gedankens auf den Gestalten des Achilleus, des Brunnens und der Polyxena liegt. In derselben Weise genügen uns die drei Göttinnen, um uns an ihren Wettstreit zu erinnern. — Ebensowenig werden wir uns durch das Fehlen der letzten unter den drei Göttinnen in dem Bilde bei Gerhard A. V. 172 irre machen lassen, da der Gegenstand durch die Gegenwart des Hermes und Paris hinlänglich klar wird und der Maler sich offenbar nur im Raume verrechnet hatte. — Selbst auf einer Münchener Oinochoe Nr. 716, auf der hinter Hermes nur Athene und eine zweite Göttin erscheinen, ist die Beziehung auf das Parisurteil nicht zu verkennen, aber freilich läßt sich das rohe Bild nur etwa auf eine Linie stellen mit einem flüchtigen und nachlässigen Exzerpt aus einem Dichter oder Schriftsteller.

Die Beispiele, in denen die Verhandlungen nur von einer oder für eine der Göttinnen geführt zu werden scheinen, gehören nicht dem sf. Stil, sondern erst einer vorgeschritteneren Entwicklung an.

Paris, der in rf. Bildern stets gegenwärtig ist, fehlt auf mehr als einem Drittel der sf. (vgl. die Tabellen bei Schneider S. 92 ff.). Man hat deshalb wohl geglaubt, die ganze Masse der sf. bestimmt in zwei Klassen scheiden zu müssen: in Darstellungen des Zuges nach dem Ida und Darstellungen des Urteils. Künstlerisch ist jedoch der Zug nur in einem einzigen Exemplare charakterisiert: Ov. IX 3: Hermes und die Göttinnen eilen in lebhaften Schritten vorwärts. In allen übrigen stehen sie ruhig und erscheinen in Stellung und Haltung in nichts verschieden von den Darstellungen, in welchen Paris gegenwärtig ist. Daß sie ihn als gegenwärtig voraussetzten, auch wenn sie ihn aus Rücksicht auf den Raum, auf künstlerische Entsprechung oder sonstwie wegließen, glaube ich wenigstens an einem Beispiele durch ein halb genrehaftes Nebenmotiv nachweisen zu können. Bei Gerhard A. V. 171 erscheint neben dem Hermes ein großer Hund. Eine direkte Beziehung zu dem Gotte hat derselbe gewiß nicht; ebensowenig kann er, wie wohl ein sonst vorkommendes Reh, zur Andeutung der Waldungen des Ida dienen. Er ist vielmehr der Wächter der Herden. Er hat zuerst das Nahen der Fremden bemerkt, ist ihnen entgegen gegangen und, nachdem er erkannt, daß sie nicht in feindlicher Absicht gekommen, begleitet er sie zu seinem Herrn. Das lehren (um von andern mir nicht durch Abbildungen bekannten Beispielen abzusehen) zwei andere Bilder: in dem einen, bei Gerhard A. V. 172, steht er neben Hermes und blickt zu Paris empor, als wolle er fragen, ob er recht gehandelt, die Fremden zugelassen zu haben; auf dem andern, in München 1250, hebt er in ähnlichem Sinne die Vorderpfote gegen seinen Herrn.

Das Fehlen des Paris scheint also kaum eine tiefere Bedeutung, als die einer Abbreviatur zu haben. Um so konstanter hielt man an der Gegenwart des Hermes fest. In den Tabellen sf. Vasen bei Schneider wird er nur zweimal als fehlend bezeichnet: das eine Mal δ irrtümlich (vgl. Welcker Nr. 8), das andere Mal ε beruht unsere Kenntnis auf einer einmaligen kurzen Erwähnung, die wohl den Zweifel rechtfertigt, ob das Fehlen des Hermes nicht vielmehr auf der Vergeßlichkeit oder Kürzung des Beschreibers als des Künstlers beruhen möge (Jahn, Bull. d. Inst. 1839 p. 22). Auf einer rf. Amphora bei Ov. X 1 fehlt allerdings Hermes in der Hauptszene. Aber gerade an diesem Gemälde verrät einmal der Maler eigenes Nachdenken, das seinem Werke einen von der schablonenartigen Auffassung abweichenden individuellen Charakter verleiht. Er wollte die Figuren auf der Vorderseite nicht zu sehr zusammendrängen und dachte zugleich an die Rückseite, die er der vorderen unterordnen, aber doch nicht mit nichtssagenden Figuren füllen wollte. So setzt er den Hermes auf die Rückseite: nachdem dieser seinen Auftrag ausgerichtet, bleibt ihm beim Paris nichts zu tun übrig; er eilt also fort, um anderweitigen Verpflichtungen nachzukommen.

Diese von der gewöhnlichen abweichende Anordnung ist besonders geeignet, unsere Aufmerksamkeit auf die Bedeutung des Hermes beim Urteil des Paris hinzulenken. Ich vermag nur eine Folge der unzeitigen Einmischung der Dreischwesternsage darin zu erkennen, wenn Miß Harrison (p. 213) die Behauptung aufstellt, daß Hermes beim Parisurteil eine untergeordnete Figur sei und daß seine Einführung in die Kunstdarstellungen desselben sich erst aus einer Übertragung seiner Gestalt aus den Darstel-

lungen der Nymphen als deren Führer erklären lasse. Ich kann nicht unterlassen, nachdrücklich zu betonen, wie eine solche Auffassung mit dem Geiste der epischen Dichtung durchaus im Widerspruch steht. Zeus will der Übervölkerung der Erde steuern, aber er vernichtet nicht mit eigener Hand einen Teil der Menschheit, sondern er beschließt mit Themis den Troischen Krieg. Auch in diesen aber greift er nicht mit eigener Person tätlich ein; er mischt sich nicht wie Athene, Apollon, Ares unter die Kämpfenden; selbst die Aigis schüttelt er nicht selbst, sondern leiht sie nur dem Apollon. Wohl aber lenkt und regelt er den Krieg in allen seinen Phasen. So schlichtet er auch nicht selbst den Streit der Göttinnen, sondern *κατὰ Διὸς προσταγὴν* muß Hermes die Göttinnen zu Paris geleiten. Darum darf im Bilde wohl Paris, nicht aber Hermes fehlen: er ist der Vertreter des Willens des Zeus, und erst durch seine Gegenwart hört das Urteil auf, eine isolierte, bloß für sich bestehende Tatsache zu sein und wird in den großen und weiten Zusammenhang der epischen Sage eingefügt.

Überzeugen wir uns nur, wie eine Darstellung ohne die Gegenwart des Hermes wirkt! In dem rf. Bilde bei Gerhard, A. V. 176 = Ov. Nr. 55 steht Here unmittelbar vor Paris, Hermes fehlt; wir erfahren also weder, wie Paris zu seinem Richteramte gekommen, noch wie er schließlich dasselbe ausübt. Auch die Darstellung dieses letzteren Momentes wäre an sich gewiß gerechtfertigt. Dazu hätte aber gehört, daß der Künstler sichtbar gemacht hätte, wie das Urteil schließlich zugunsten der Aphrodite ausfällt. So wie das Bild dasteht, stellt es uns einen nach keiner Seite entscheidenden Zwischenmoment vor Augen, dessen ungeschickte Wahl noch durch eine weitere Ungeschicklichkeit des Künstlers verstärkt wird: anstatt die Athene, wie wohl anderwärts, zur Vermeidung der Einförmigkeit sich nach der Aphrodite umblicken zu lassen, stellt er sie ihr mit voller Körperwendung gegenüber und zerreißt dadurch die ganze Komposition in zwei Stücke.

Überzeugen wir uns aber auch, welchen Eindruck die Einführung des Zeus neben Hermes hervorruft, die wenigstens einmal in einem sf. Bilde versucht worden ist (einer Münchener Amphora: Nr. 123 = Gerhard, A. V. 170 = Ov. Nr. 44) [Furtwängler-Reichhold I 21], das wohl nicht, wie man annimmt, absichtlich parodierend, sondern in einem auf uns erheiternd wirkenden Bauerngeschmacke von der Hand eines etruskischen Malers ausgeführt scheint. Dieser läßt dem Hermes und dem ganzen Zuge den Zeus voranschreiten, in langem Chiton und Mantel, als Greis mit weißem Haupt- und Barthaar, und gibt ihm außerdem mißverständlich statt des Szepters einen Caduceus gleich dem Hermes. Gerade dadurch empfinden wir doppelt, wie wenig es der Würde des Zeus entspricht, wenn er bei diesem Anlaß die Höhen des Olymp verläßt und selbst seine Befehle einem Sterblichen überbringt, während für Hermes, dessen Autorität dafür vollkommen ausreichen würde, nur die Rolle eines Unteroffiziers übrig bleibt, welcher die Marschordnung der Göttinnen regelt.*)

*) Hinter Paris steht auf dem Rücken eines der Rinder seiner Herde ein Rabe. Ich beobachtete einst, wie beim Pflügen mit Ochsen in der römischen Campagna der lange Zug von einer Schar von Raben oder Krähen umschwärmt war, von denen sich einzelne mehrfach ohne Furcht auf den Rücken der Zugtiere

Erst der malerische Stil fand durch die Grundverschiedenheit in der Auffassung des Raumes die Möglichkeit, den Zeus in die Darstellung des Parisurteils einzubeziehen. Aber gerade hier erscheint er als Zuschauer und Beobachter in idealer weiter Entfernung und dadurch als oberster Leiter und Lenker, während in der Handlung selbst Hermes seine Rolle als Beauftragter des Zeus nur um so nachdrücklicher bewahrt.

Beim Parisurteil ist die Stellung des Hermes eine in der Poesie bestimmt vorgezeichnete. Trotzdem dürfen wir fragen, ob seine Rolle eine streng persönliche und auf den einzelnen Fall beschränkte oder mehr allgemeiner typischer Art ist. Besonders lehrreich für die Beantwortung dieser Frage ist die Vergleichung seines Auftretens bei Gelegenheit der Lösung Hektors in der Poesie und in der Kunst (Schneider S. 33). Bei Homer im letzten Gesange der Ilias begleitet Hermes v. 448 den Priamos bis an das Zelt des Achilleus, eilt dann wieder in den Olymp v. 468, ist aber v. 680 wieder zur Stelle, um die Rückfahrt des Priamos zu sichern. Auf Vasen verschiedener Stilarten ist er mehr als einmal bei der Begegnung zwischen Priamos und Achilleus selbst gegenwärtig. Die Maler weichen also, äußerlich betrachtet, von Homer ab, ohne daß wir deshalb anzunehmen hätten, daß sie von einem anderen Dichter abhängig wären. Sie reden vielmehr ihre eigne, künstlerische Sprache. Um uns davon zu überzeugen, müssen wir die Schilderung bei Homer etwas weiter rückwärts verfolgen. Da läßt zuerst Zeus v. 74 durch die Iris die Thetis zu sich auf den Olymp entbieten und beauftragt sie, den Sinn ihres Sohnes zu erweichen, damit er den Leichnam des Hektor herausgebe. Weiter entsendet Zeus v. 143 die Iris zu Priamos, um diesen aufzufordern, sich zu Achilleus zu begeben. Endlich v. 333 beauftragt er den Hermes, den Priamos sicher zu den Schiffen der Achaier zu geleiten. Alles das beweist, welche Bedeutung der Dichter der Lösung Hektors beilegt, und zwar nicht etwa nur der Entwickelung der einzelnen Handlung, sondern die Handlung selbst soll emporgehoben werden über die Höhe eines alltäglichen Begebnisses, soll uns entgegentreten als ein Ausfluß der im gesamten Troischen Kriege sich manifestierenden Weltregierung, des Willens des Zeus. Welche Mittel hatte der Künstler, eine solche tiefe Beziehung, einen so weiten Zusammenhang wenigstens ahnen zu lassen? Eine Zerlegung der Handlung in mehrere Szenen würde gerade durch die Teilung die Wirkung nur abgeschwächt haben. Die Kunst wirkt vielmehr durch die Zusammenfassung der Teile in einen einzigen Moment, den wir mit unserem Auge umfassen. Die Kunst erschuf daher für diesen Zweck ein bestimmt bezeichnendes „Wort“, d. h. eine Gestalt, nämlich den Hermes. Wie Hermes die Göttinnen *κατὰ Διὸς προσταγὴν* zum Paris führt, so hier in gleichem Auftrage den Priamos zu Achill, und wir erkennen nun sofort, daß *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*. Der Dichter motiviert die Abwesenheit des Hermes bei der Hauptszene v. 463:

---

niederließen, allerdings beim Pflügen, wo sie in dem aufgerissenen Boden vielfache Nahrung fanden, nicht beim ruhigen Weiden einer Herde. Demnach werden wir den Raben des Vasenbildes lieber aus einer solchen einfachen Naturbeobachtung, als durch die Beziehungen des Raben zu Apollon und des Apollon zu Paris erklären.

νεμεσσητὸν δέ κεν εἴη,
ἀθάνατον θεὸν ὧδε βροτοὺς ἀγαπαζέμεν ἄντην.

Der Maler mag es füglich der Phantasie des Beschauers überlassen, sich den Gott als für die handelnden Personen unsichtbar gegenwärtig zu denken. Wir lassen es uns aber auch umgekehrt gefallen, wenn z. B. der Künstler eines unteritalischen Reliefgefäßes mit einem allerdings etwas erheiternden Anachronismus den Hermes seine Botschaft durch Überreichung eines Briefes an Achilleus ausrichten läßt: A. Z. 1854 T. 72.

Durchaus analoge Bedeutung hat in den Darstellungen der Schleifung Hektors (Schneider S. 28) die Gegenwart der Iris, an deren Stelle in einem späteren Reliefgefäß (Bull. d. Inst. 1864 S. 238) auch einmal Hermes tritt. Nicht auf das Detail der Homerischen Schilderung, wie schon Schneider bemerkt, kommt es dabei den Künstlern an. Das nächste Thema ist nur, daß Patroklos im Grabe geehrt werden soll durch die Schleifung; was darüber hinausgeht, ob ein Wagenlenker, ob andere Krieger als Nebenfiguren hinzukommen, ist durchaus unwesentlich. Gilt das Gleiche aber auch für Iris? soll sie hier nur wie bei andern Abfahrtsszenen gegenwärtig sein (Luckenbach S. 502)? Sicherlich soll, was Luckenbach nur als „denkbar" hinstellt, Iris uns hier über das Dargestellte hinausweisen. Bei Homer muß Iris auf das Geheiß des Zeus die Thetis herbeiholen, um ihren Sohn zur Herausgabe der Leiche zu bestimmen. So ausführlich vermag der Maler nicht zu sein. Iris genügt, um die Handlung in den weiteren epischen Zusammenhang einzureihen. — In durchaus verwandter Weise erklärt sich die Tätigkeit der Iris bei der Wegführung der Leiche des Memnon.

Doch kehren wir zu Hermes zurück. Auch bei dem Ringkampfe des Peleus und der Thetis finden wir ihn, abgesehen von einem unteritalischen Bilde bei Ov. VII 8, einmal auf einem sf. Gefäße in München Nr. 538, ein zweites Mal auf einer rf. Trinkschale des mittleren Stils: Ov. VII 4.*)

Sollen wir, da „es sich um kühnen, listigen Überfall handelt" (Schneider S. 82) an einen „Listhermes" denken? In dem sf. Bilde steht er ruhig beobachtend am Ende der Reihe, ohne irgend in die Handlung einzugreifen, während Cheiron in unmittelbarer Nähe der Mittelgruppe seine Ratschläge erteilt. Auf der Trinkschale eilt er im Laufschritt mit lebendig sprechender Gebärde auf den ruhig dasitzenden Nereus zu. Was soll da ein Listhermes? Ich behaupte nicht, daß er in dem uns verlorenen Epos direkt und gerade so, wie er im Bilde erscheint, vorgebildet gewesen sei. Dagegen wissen wir, daß sogar über den Zusammenhang des Epos hinaus in der allgemeinen Sagengeschichte dem Zeus die Verbindung mit Thetis durch ein höheres Schicksal versagt und darum ihre Ehe mit Peleus durch göttliches Geheiß geboten war. So sehen wir im Bilde Peleus mit Thetis ringend, die Schwestern verzweiflungsvoll zum Vater fliehend; er soll Hilfe bringen. Da eilt noch vor ihnen Hermes herbei: „Beunruhige dich nicht

*) Overbeck hat dieselbe S. 196 wohl mit Unrecht unter die Darstellungen ohne Verwandlungen eingereiht. Die Figur des Peleus ist zum größten Teil restauriert; hinter seinem Rücken aber zeigt sich in der Komposition eine auffallende Leere, die am besten durch eines der Tiere, etwa einen Löwen auf seiner Schulter, auszufüllen wäre.

wegen des Raubes der Tochter, es ist der Wille des Zeus, der sich vollzieht"; und das Bild hat einen klaren, beruhigenden, dem Charakter des Epos entsprechenden Abschluß.

Wir begegnen ferner dem Hermes beim Abschiede des Achilleus von der Heimat und dem Auszuge zum Kriege. Daß seine Gegenwart auch hier durch den Auftrag des Zeus bedingt sei, habe ich schon früher (Troische Misz. I in den Sitzungsber. 1868 I S. 66) [S. 80] darzulegen versucht, ohne freilich die Zustimmung Luckenbachs zu gewinnen. Ich glaube kaum, daß er bei der Verschiedenheit seines allgemeinen Standpunktes meine Gründe genügend gewürdigt hat. Vielleicht bewirkt die Einreihung der betreffenden Bilder in den allgemeineren Zusammenhang der jetzigen Untersuchung wenigstens so viel, daß ihm das Gewicht meiner Darlegungen in einem günstigeren Lichte als früher erscheinen wird.

Auch in Troilosdarstellungen tritt Hermes mehrfach auf, und zwar immer in Verbindung mit Athene (Schneider S. 115, 123 u. 130). Auf der Françoisvase blickt er nach Thetis zurück und scheint sie über das Wagnis ihres Sohnes beruhigen zu wollen. Sollte dazu in dem einen Bilde bei Ov. XV 2 auch noch Zeus zu erkennen sein, so dürfte derselbe wohl ebenso, wie der Zeus in einem oben besprochenen Parisurteil, auf das Mißverständnis eines italischen Malers zurückzuführen sein. Durch die Einführung eines Listhermes in diese Verbindung würde der Charakter der Hauptperson, des Achilleus, wahrlich nicht gewinnen, sondern nur beeinträchtigt werden. Seine Heldenhaftigkeit offenbart sich nicht in dem Mittel zum Zwecke, dem Auflauern hinter dem Brunnen, sondern in der Kühnheit, die ihn das Wagnis unternehmen läßt, allein und ohne Begleitung bis unmittelbar unter die Mauern Trojas vorzudringen. Dagegen hat die Dichtung auch hier die ganze Handlung über den Charakter einer bloß zufälligen Episode emporgehoben und in eine tiefere Beziehung zu dem weiteren Verlaufe des Krieges und dem endlichen Schicksale des Achill gesetzt: Troja kann nicht erobert werden, sofern Troilos das waffenfähige Alter erreichen und in den Kampf eintreten sollte; Achill zieht sich durch die Verletzung des Heiligtumes des Apollon den persönlichen Haß und schließlich die tötliche Rache des Gottes zu. Auch hier benutzt die Kunst wieder die typische Figur des Hermes, um an die tieferen Motivierungen im Zusammenhange der epischen Dichtung zu erinnern.

Daß bei der Psychostasie Hermes die Wägung im Auftrage des Zeus vollzieht, wird keines besonderen Beweises bedürfen.

So bleibt der Hermes in einem Bilde der Doloneia: Ov. XVII 2, „wo ihn (nach Schneider S. 82) schon Overbeck als 'Listhermes' bezeichnet, was Klein im 'Euphronios' (2. Aufl. S. 140) schlagend dadurch beweist, daß in der Darstellung der Doloneia er, der Schützer des Listigen, des Dolon — flieht, d. h. ihn aufgibt, wie z. B. Apollon den Hektor". Wer ist denn aber eigentlich der Listige? Sicher nicht Dolon, der von Odysseus überlistet wird. Und einen solchen, durch das Versprechen des Hektor eigennützig verblendeten dummen Teufel soll Hermes beschützen, um sich schließlich durch Odysseus übertrumpfen zu lassen? Er soll den Dolon aufgeben, wie Apollon den Hektor bei Ov. XIX 3 und 4 [Abb. 25]? Dort handelt es sich um einen Zweikampf: hinter Achilleus erscheint Athene, hinter Hektor Apollon. Das ist volles, materielles und geistiges Gleichgewicht. In der

Doloneia besteht die Mittelgruppe aus drei Figuren: 1. Dolon zwischen 2. Diomedes und 3. Odysseus. Und da soll Athene rechts zu 2 und 3, Hermes links zu 1 in Beziehung stehen? Allerdings tritt bei Homer nur Athene als Helferin auf; aber wenigstens wird X 527 Odysseus als *Διῒ φίλος* bezeichnet, und 550 meint Nestor, nur ein Gott könne den beiden die herrlichen Rosse des Rhesos verliehen haben: *ἀμφοτέρω γάρ σφῶϊ φιλεῖ νεφεληγερετὰ Ζεύς, κούρη τ' αἰγιόχοιο Διός, γλαυκῶπις Ἀθήνη.* So ist wenigstens die allgemeine Hindeutung auf einen außergewöhnlichen Schutz der Götter gegeben; und wenn auch der Künstler an eine nähere Verbindung zwischen den Charakteren des Diomedes und der Athene einer-, des Odysseus und des Hermes andererseits gedacht haben könnte, so ist es doch wahrscheinlicher, daß er der durch den Dichter gegebenen Athene den typisch und fast zur Formel gewordenen Hermes als Stellvertreter des Zeus gegenüberstellte.

Auch der malerische Stil bewahrt noch die Gestalt des Hermes in der hier behaupteten, wenn auch zuweilen etwas modifizierten Bedeutung. Wir finden ihn beim Ringkampfe des Peleus: Ov. VII 8, sowie in einer der sf. Malerei fremden Szene, bei der Entführung der Helene auf einer Vase aus der Krim: CR. 1861, T. 5. Da hier die Dioskuren, von der gewöhnlichen Auffassung abweichend, sich dem Unternehmen des Paris günstig erweisen, so wird es uns nicht überraschen, wenn auch weiter die Entführung nicht als ein sozusagen privater Raubzug, sondern als eine nach höherer Weisung erfolgte Handlung charakterisiert wird.

In Verbindung mit Athene kehrt Hermes wieder bei der Leichenfeier des Patroklos: Mon. d. Inst. IX 32, und bei Hektors Lösung: Ov. XX 4.

Ich will hier die Untersuchung nicht auf das Auftreten des Hermes in Kunstdarstellungen aus anderen Mythenkreisen ausdehnen, in denen er natürlich nicht überall, aber häufig genug eine zum mindesten nahe verwandte Stellung einnimmt. Dagegen möchte ich die Aufmerksamkeit auf eine andere Göttergestalt lenken, die in der jüngeren Vasenmalerei eine für diese charakteristische, einigermaßen analoge Geltung erlangt zu haben scheint. Auf Vasen malerischen Stils finden wir beim Ringkampfe des Peleus Aphrodite, sie selbst ruhig beobachtend und nur durch die Rührigkeit ihres Begleiters, des Eros, in sichtbare Beziehung zur Handlung gesetzt: Ov. VII 8; VIII 1 u. 5. Haben wir uns zur Erklärung ihrer Gegenwart nach besonderen schriftlichen Quellen umzusehen? Schwerlich. Denken wir an die ältere, um es einmal kurz zu sagen, epische Auffassung der Sage, so erscheint ihre Gegenwart nicht nur überflüssig, sondern geradezu störend. Aber weiter: auch wenn wir von der Aphrodite in den oberen Reihen unteritalischer Vasengemälde absehen, so finden wir sie in einer mit den Peleusbildern sich völlig deckenden Auffassung in mehreren Darstellungen des Pelops und der Hippodameia. Sie hat also keine individuelle, sondern eine allgemeinere Beziehung zur Handlung. Wie wir durch Hermes auf den epischen Grundcharakter der Auffassung hingewiesen wurden, so tritt mit der Aphrodite ein lyrisches Element in die Darstellung ein. Das Ringen des Peleus, die Begegnung des Pelops und der Hippodameia werden zu einem zunächst für sich bestehenden Liebesabenteuer, was nicht ausschließt, daß der Künstler auch Gestalten des Epos, wie den Hermes,

den Cheiron, in seine Darstellung herübernimmt. In der Hauptsache aber gehören, wie in der älteren Vasenmalerei Hermes, so in der jüngeren Aphrodite nicht der speziellen mythologisch literarischen Tradition, sondern der Sprache der Kunst, der poetischen Ausdrucksweise des Künstlers an, durch welche der Beschauer sofort an eine bestimmte Grundstimmung in der Auffassung des Ganzen nachdrücklich hingewiesen wird. Ob dieselben in jedem einzelnen Falle durch die Poesie bereits vorgezeichnet waren, ist im Grunde gleichgültig: auch die Maler lebten inmitten des poetischen Bewußtseins des Griechentums, sie brauchten, namentlich wo es sich um die besonderen Anforderungen ihrer Kunst handelte, nicht bei den Dichtern zu betteln; sie durften aus diesem Bewußtsein heraus frei schaffen, den Stoff für ihre Zwecke modeln und umformen. Bedarf es auch dafür noch eines klassischen Zeugnisses? Nun:

pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Gewiß haben noch andere Gestalten durch die Kunst ein solches allgemeingültiges, typisches Gepräge erhalten. Ich erinnere nur beispielsweise an den jugendlichen Pan in einer der Peleusvasen: Ov. VIII 1 und bei der Leichenfeier des Patroklos, der wohl nur eine Vergeistigung des Naturlebens, eine Beseelung und persönliche Teilnahme der die Handlung umgebenden Natur andeuten soll. Bei anderen Wesen mögen sich solche Beziehungen nur in Beschränkung auf engere Gebiete und Ideenkreise geltend machen, während dieselben in anderen Verbindungen ihre volle Individualität bewahren. Immerhin aber dürften Untersuchungen in dieser Richtung, die nicht sowohl aus einem einzelnen Falle die speziellen Beziehungen, als aus öfteren Wiederholungen den allgemeinen Gehalt gewisser göttlicher Wesen zu entwickeln streben, dahin führen, daß wir die Göttervereine in den oberen Reihen unteritalischer Vasenbilder richtiger beurteilen lernen, als es bei dem bisherigen Tasten und Raten möglich war.

Auch die Troilossage findet sich auf sf. Vasen in zahlreichen Wiederholungen dargestellt (Schneider S. 114, 120 u. 130). Doch sind aus der Masse zunächst zwei Bilder als wirklich und auch in der Ausführung streng archaisch auszuscheiden: das der Françoisvase, das Muster einer epischen, ausführlich erzählenden Schilderung, und das des Timonides aus Kleonai, das ebenfalls noch von dem Brunnen uns nach der Stadtseite und auf die königliche Familie hinweist: A. Z. 1862 T. 173 = Schneider K. In allen übrigen Darstellungen bei der Brunnen-, wie bei der Verfolgungsszene beschränken sich die typischen Elemente der Komposition auf Achilleus, Polyxena und Troilos mit seinen beiden Rossen. Schon bei solcher Beschränkung fehlt es nicht an Korruptelen: auf einem Gefäße in München N. 357 = Schn. i ist Polyxena in eine Amazone, auf einem andern bei Gerhard, etr. und kamp Vas. T. E 7 sogar in eine nackte männliche Gestalt „verschrieben“.

Eine weibliche Gestalt auf k und l (Gerh. E 3 und XX) ist wohl ursprünglich als Thetis nach Analogie der Françoisvase gemeint, aber wenigstens von dem Maler von l kaum verstanden, so wenig wie der anscheinende Priamos in g = Gerh. E 10; Ov. XV 3.

Auffälliger ist auf E = Ann. d. Inst. 1866, t. R. das eine Roß anstatt der gewöhnlichen zwei, welches noch dazu von einem nackten jungen Mann am Zügel gefaßt wird, während ein gerüsteter, auf den Fußspitzen stehender Krieger folgt, Achilleus aber am entgegengesetzten Ende der Komposition hinter dem Brunnen lauert. Es scheint hier eine Kontamination ganz eigener Art vorzuliegen: in der l. Hälfte Achill hinter dem Brunnen und Polyxena nach bekannten Mustern; die r. Hälfte dagegen erinnert an die Darstellungen etruskischer Urnen, auf denen Troilos konstant mit einem Pferde, Achill nicht allein, sondern mit einem Begleiter erscheint, der vor dem Pferde dasselbe gewöhnlich zurückscheucht, einmal (Urne t. 52, 9) es ebenfalls am Zügel hält. Der „tyrrhenische“ Ursprung der Vase, auf den auch sonst Technik und Stil hinweisen, findet dadurch nur eine weitere Bestätigung. — Auch der den Vasenbildern sonst fremde Begleiter des Achill auf D = München Nr. 89 wird daher wohl auf Rechnung eines italischen Malers gesetzt werden dürfen.

Indem ich einige Darstellungen mit Zusatzfiguren untergeordneter Art übergehe, wende ich mich zu dem Bilde einer Vulcenter Hydria in München Nr. 136 = n, welche Anlaß zu methodischen Betrachtungen allgemeinerer Art bietet. Zu den drei Hauptfiguren der Verfolgungsszene gesellen sich: vor Polyxena ein fliehender troischer Bogenschütz, hinter Achilleus eine in entgegengesetzter Richtung fliehende Frauengestalt und weiter, wieder nach der Mitte gewendet, ein völlig ruhig stehender troischer Bogenschütz. Die Ausführung ist von mittlerer Güte, frei von Nachlässigkeit und Flüchtigkeit. Eine zweite Frauengestalt, die neben Polyxena sich am Brunnen befunden und nun in großer Aufregung das Weite sucht, wie sie noch einigemal vorkommt, könnte man sich allenfalls gefallen lassen; sie würde dem Inhalte der mythischen Erzählung nichts hinzufügen, aber wenigstens ihn nicht beeinträchtigen. Aber der fliehende Bogenschütz widerspricht dem Grundgedanken der Sage, daß Troilos sich leichtsinnig und ohne Deckung bis zum Brunnen gewagt hat. Noch auffälliger ist der ruhige Bogenschütz, der freilich nur deshalb ruhig zu stehen scheint, weil in dem Bilde für lebhafte Bewegung kein Raum mehr war. Es würde vergeblich sein, in der literarischen Tradition eine Erklärung für diese Zusätze zu suchen. Sie sind rein künstlerischer Art und beruhen, um es kurz zu sagen, auf dem Umstande, daß sich das Bild auf der Schulterfläche einer Hydria befindet, deren Breite das Vier- bis Fünffache der Höhe beträgt.

Es soll nicht behauptet werden, daß es nicht Schulterbilder gebe, die von einem Ende bis zum andern streng sachlich und mit Bewußtsein durchkomponiert wären. Wohl aber läßt sich der Satz aufstellen, daß bei der fabrikmäßig behandelten Durchschnittsware nur die Mitte derselben eine Prüfung auf ihren mythologisch poetischen Gehalt zuzulassen pflegt, auf den beiden Flügeln dagegen sich höchstens Anklänge an die poetische Tradition finden, meist aber der Maler seiner eigenen Phantasie einen ziemlich weiten Spielraum läßt. So soll in dem vorliegenden Bilde nur der Gedanke der Überraschung, der Flucht, aber ohne spezielle Beziehung auf den besonderen Mythos eine weitere Ausführung finden.

Bei dem Bilde C = Ov. XV 2 erinnerte sich der Maler einerseits des göttlichen Beistandes, der dem Achill gewährt wird, andererseits der ver-

spätet ankommenden Hilfe für Troilos, obwohl dessen Verfolgung noch nicht einmal begonnen hat; auf g = XV 3 finden wir den mißverstandenen Priamos und eine zweite fliehende Frau; auf F einen Krieger; auf d Athene und Hermes; auf m einen Krieger und ein Mädchen.

Einen weiteren Beleg für meine Auffassung bietet das Schulterbild der Münchener Hydria 138 = Ov. XXII 4. Zu dem typisch regelrechten Kampfe des Achilleus und Memnon im Beisein der Mütter gesellt sich von rechts und links her je ein herbeieilender Krieger, die bei dem Zweikampfe, wenn nicht geradezu störend, doch mindestens überflüssig sind. — Wie sehr aber durch solche Zusätze bei dem flüchtig arbeitenden Maler das Bewußtsein des mythologischen Gehaltes abgeschwächt wird, kann z. B. das Bild bei Gerhard A. V. 167 lehren. Dort folgen auf ein Kämpferpaar, zwischen dem Athene erscheint, erst die Hilfskämpfer, dann die Frauen, für welche wir die Namen Eos und Thetis gewiß nicht mehr in Anspruch nehmen dürfen.

Wir müssen aber unsere Beobachtung noch mehr verallgemeinern: gegenüber dem Hauptbilde nimmt das Schulterbild eine untergeordnete Stellung ein, die sich, wie in der künstlerischen Behandlung, so auch in der Auswahl der dargestellten Szenen in keineswegs geringem Maße fühlbar macht. Unter den mehr als zwanzig Beispielen im ersten Saale der Münchener Sammlung, zwischen Nr. 43—64, 112—138 finden sich außer dem Memnon- und dem Troilosbilde fast nur Darstellungen allgemeinerer Art, Rüstungs-, Auszugs-, Kampfszenen, ein Wettrennen, Bakchisches, ein unbestimmter Kentaurenkampf; höchstens noch der triviale Kampf des Herakles mit dem Löwen: 134 in Gegenwart von Athene und Iolaos, 44 von zwei sitzenden Figuren, die Athene und Iolaos sein können, aber nicht müssen, 64 mit Athene und Hermes einer-, und Iolaos und einer fraglichen Frau andererseits; endlich 118 ein unbestimmter Kampf des Herakles im Beisein mehrerer nicht zu benennender Krieger.

Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich bei einer Gattung kleiner Gefäße, die wir durchweg nach ihrer Ausschmückung als untergeordneter Art bezeichnen müssen: Tassen mit einem aufrechtstehenden hohen Henkel aus leichtem Thon, mit schwarzen Figuren auf einem aufgetragenen weißlich gelben Grunde: Formnummer 18 bei Jahn. München besitzt davon (zwischen Nr. 344—419, 1095—1323) etwa vierzig Stück, sämtlich aus Vulci, auf welchen Fundort sie sich überhaupt zu beschränken scheinen. Mehr als die Hälfte bieten nichts als bakchische Szenen, eine größere Zahl nur Krieger und unbestimmte Kämpfe; nur 1162 Herakles und den Löwen; 1323 Herakles und einen Krieger; 1311 Theseus und den Minotaur; 1176 und 1236 Kentaurenkämpfe; nur einmal 133 eine troische Szene: Peleus und Thetis. Es würde also töricht sein, hier an der Deutung des einzelnen Zeit und Mühe zu verschwenden.

Neben der Stelle, an der sich ein Bild findet, verdienen aber auch gewisse typisch wiederkehrende Kompositionsschemata mit Rücksicht auf die Interpretation eine sorgfältigere methodische Beachtung, als ihnen bisher zuteil geworden ist. Nicht ganz selten finden sich auf Amphoren oder Hydrien in drei Gruppen gegliederte Bilder, von denen nur die mittlere einen individuellen Charakter trägt; so Overb. XXV 22 Priamos' Tod zwi-

schen zwei nicht näher charakterisierten Kämpfergruppen; Ov. XXIII 2 = München 380: die Rettung der Leiche des Achill zwischen zwei Kämpfen über einer Leiche, denen der Künstler allerdings Namen, aber in so ungeschickter Auswahl (Menelaos und Paris; Neoptolemos und Aineias) beigeschrieben hat, daß wir diesen Gruppen keine andere Bedeutung beizulegen vermögen, als den namenlosen neben dem Tode des Priamos. Auf der Hydria in München 128 steht Herakles im Amazonenkampfe zwischen zwei weiteren Gruppen.

Mehrfach mildert sich die Strenge eines solchen Schemas in verschiedenen Abstufungen. Beim Kampfe des Herakles und Kyknos lassen sich zwei Viergespanne aus der Sage rechtfertigen; und doch erscheinen sie auf der Münchener Hydria 48 noch mehr bestimmt, die Mittelgruppe künstlerisch zu umrahmen. In ähnlichem Sinne scheinen zwei Gespanne bei der Tötung des Troilos (Ov. XV 11) verwendet zu sein; noch lockerer ein Gespann gegenüber dem pferdeleibigen Cheiron, dem der Knabe Achilleus zugeführt wird: Ov. XIV 2. Auch ein einzelnes Gespann scheint zuweilen eingeführt nicht speziell des dargestellten Mythos wegen, sondern um einen gewissen Abschluß für das Bild zu gewinnen, so beim Tode des Troilos: München 65 = Mon. d. Inst. I 34; bei der Rettung der Leiche des Achilleus: München 408.

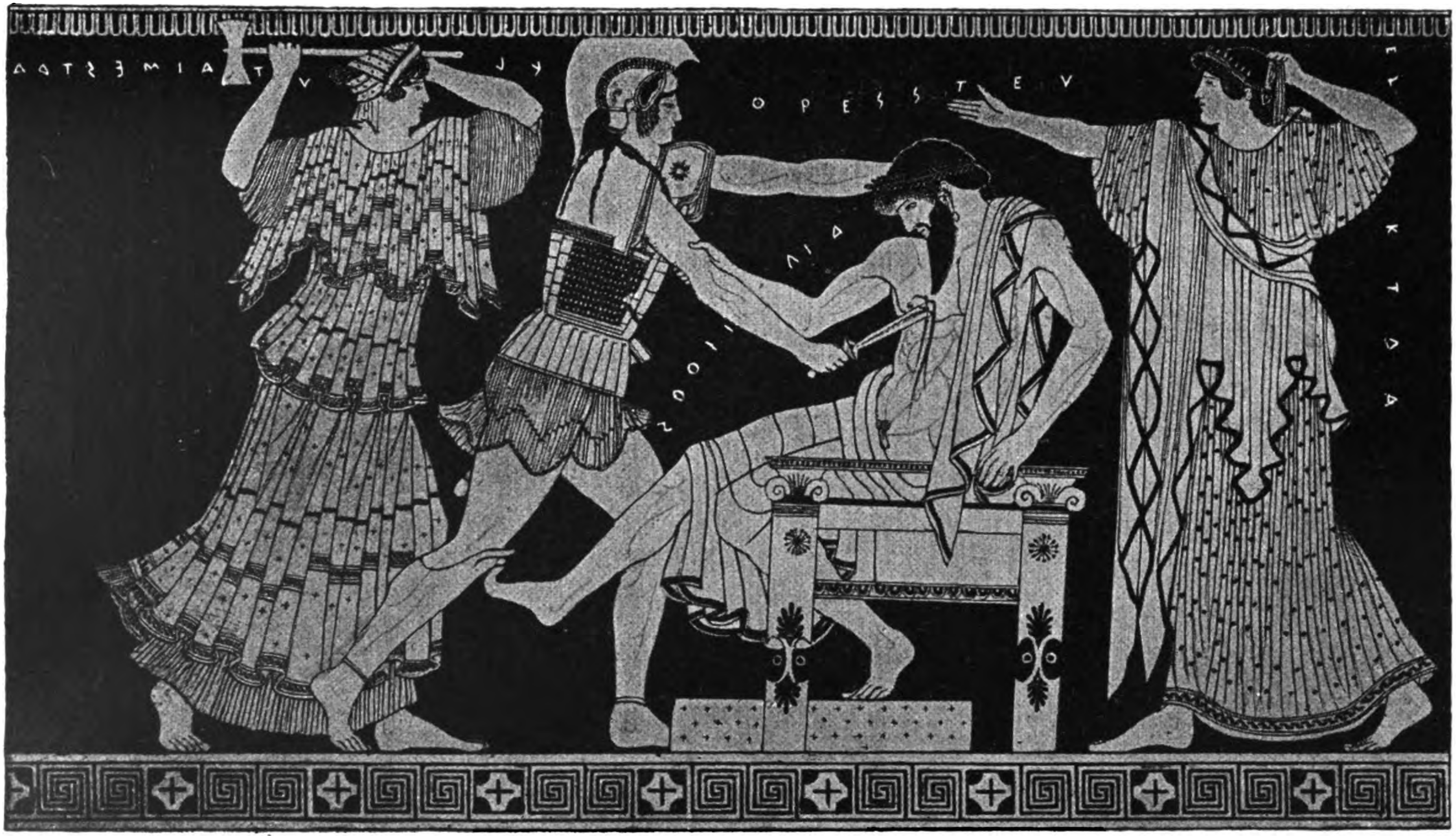
Auch andere Kompositionen beschränken den Hauptinhalt der Sage auf eine Mittelgruppe, ohne Nebengruppen bestimmt abzugliedern. Betrachten wir z. B. die Darstellungen der Flucht des Aineias: den unveränderlichen Kern bildet hier die Gruppe des Sohnes, der den Vater forträgt, ob in Begleitung eines, zweier oder keines Knaben, von einer oder zwei Frauen, Kriegern oder Bogenschützen, ist völlig dem Ermessen des Künstlers anheim gegeben und entzieht sich daher der poetisch-literarischen Erörterung; nur in dem Münchener Bilde 903 = Ov. XXVII 12, das in provinzieller Technik (aufgesetztes Rot auf schwarzem Grunde) ausgeführt ist, scheint die Komposition — ein ganz vereinzelter Fall — von der Ausbildung der italischen Sage beeinflußt.

Wie man aber — nur vielleicht in etwas zu weiter Ausdehnung — von heroisierten Genrebildern gesprochen hat, so fehlt es auch nicht an Heroenbildern, die schließlich in das allgemein Menschliche, das Genre, umgebildet sind. Das Urbild des toten Helden, der vom Schlachtfelde aufgehoben und fortgetragen wird, ist der durch Aias gerettete Achilleus. Zu dieser Hauptgruppe bildeten z. B. die Maler der schon erwähnten Münchener Vasen 380 und 408 in selbständiger, freier Weise die Umgebung. Der Maler der Vase bei Gerhard A. V. 212 dagegen nahm die Hauptgruppe und entwickelte daraus durch die Umgebung eine Familienszene: die Rückkehr des toten Kriegers in das Elternhaus.

Nicht minder wichtig, als die Frage, wie die Künstler materiell den Raum gefüllt, ist die andere, wie sie ihn ideell aufgefaßt und ausgenutzt haben. Ich gehe von einem einzelnen Falle aus. Auf einem vielbesprochenen rf. Gefäße in Berlin (Ov. XXVIII 10) [Abb. 23] ist Orestes dargestellt, wie er dem auf seinem Throne überraschten Aigisthos den Todesstoß versetzt; hinter Aigisth erscheint Elektra, unmittelbar hinter

Orest Klytaimnestra mit der in beiden Händen erhobenen Axt. Darüber bemerkt Robert (Bild und Lied S. 150): „Das Befremdliche und, man darf wohl sagen, Peinliche dieser Darstellung liegt darin, daß wir nicht sehen, wie Orestes dem drohenden Todesstreich entgehen kann. Wohl hat O. Jahn richtig darauf aufmerksam gemacht, daß Elektra den Orestes durch Zuruf warnt, allein das Beil ist ihm zu nahe, als daß er sich, wenn er auch noch jetzt die Gefahr bemerkt, davor schützen könnte; und so muß jeder unbefangene und nicht durch eine bestimmte Sagenversion voreingenommene Beschauer allerdings den Eindruck haben, daß Elektras Warnung vergeblich ist und das Beil im nächsten Augenblick auf das Haupt des Orestes niederfällt, daß also der Maler eine Sage darstellen wollte, nach der Orestes zwar seinen Vater an Aigisthos rächt, aber in demselben Augenblick von seiner eigenen Mutter erschlagen wird. Da nun eine solche Version unserer gesamten Überlieferung von der Orestessage widerspricht und wenigstens für das Athen des 5. Jahrhunderts, ja überhaupt — es sei denn für einen Mythographen vom Schlage des Ptolemaios Hephaistion — nicht denkbar ist, so würde man schwerlich sobald die richtige Deutung gefunden oder ihr, wenn sie aufgestellt worden wäre, Glauben geschenkt haben, wäre nicht die Meinung des Vasenmalers durch die beigesetzten Namen sichergestellt. So also gilt es, sich mit dem Befremdlichen der Szene auf die eine oder andere Weise abzufinden." Ich habe die ganze Stelle ausgeschrieben, um schließlich zu erklären, daß mir für das „Befremdliche" und „Peinliche" hier jede Empfindung fehlt. Wollte ich vollkommen „unbefangen" sein, oder richtiger, wollte ich alles vergessen, was ich weiß, und einzig mein Auge zu Rate ziehen, so würde ich vielmehr sagen müssen, daß Klytaimnestra die Axt erhebe, um dem Orestes in der Tötung des Aigisth beizustehen, wovon natürlich nicht die Rede sein kann. Zur Lösung der Schwierigkeiten lenke ich die Aufmerksamkeit auf eine zweimal auf beiden Seiten einer Trinkschale und außerdem auf einer Hydria wiederholte rf. Darstellung des Zweikampfs zwischen Achilleus und Hektor, im Beisein von Athene und Apollon (Ov. XIX 3; Gerhard A. V. 202). Wir besitzen aber noch eine weitere Wiederholung derselben Szene auf dem weiten, aber niedrigen Halse einer großen Amphora mit Volutenhenkeln (Ov. XIX 4; Gerhard 204). Dort sind nicht nur die beiden Kämpfer durch einen Zwischenraum voneinander getrennt, sondern gleiche Zwischenräume finden sich auch zwischen Achill und Athene und zwischen Hektor und Apollon; und die gleiche Disposition findet sich wiederholt auf dem Gegenbilde derselben Vase, dem Kampfe zwischen Achill und Memnon im Beisein der beiden Mütter (Ov. XXII 13; Gerhard 204). Ziehen wir jetzt die Oresteskomposition in gleicher Weise auseinander, so daß Elektra und Klytaimnestra in eine gewisse Entfernung von der Mittelgruppe gerückt werden, — und alles Befremdliche und Peinliche ist verschwunden, d. h. Klytaimnestra eilt, durch den Lärm aufgeschreckt, herbei, um Aigisthos gegen den noch unerkannten Sohn zu verteidigen; Elektra eilt herbei, um Orestes vor der ihm drohenden Gefahr zu warnen.

Suchen wir jetzt aus dem praktischen Falle die theoretischen Folgerungen zu ziehen. Die Vasenmalerei behandelt den Raum nicht unter dem Gesichtspunkt einer realistischen Kunst, oder noch einfacher, nicht vom eigentlich malerischen Standpunkt. Selbst im „malerischen" Stil deutet



33. Ermordung des Aigisthos. Stamnos im Berliner Museum. (Baumeister, Denkmäler II.)

das Übereinander der Figuren nur ein Hintereinander an, ohne malerische Perspektive; und wenn beim Parisurteil Eris und Themis im Hintergrunde erscheinen [Abb. 21], wenn Eris aus dem Versteck hervorblickt [Abb. 22], wenn Zeus von der Ferne zuschaut, so haben wir es dabei nicht mit wirklichen, realen, sondern mit ideellen Entfernungen zu tun. Bei dem Stil, welcher dem malerischen vorangeht, steigert sich dieses Verhältnis nicht nur, sondern wir dürfen wohl sagen, daß es ein prinzipiell verschiedenes ist: der Bildraum auf der Vase ist ein tektonischer und wird als solcher verwertet. Ich erinnere an das, was ich in einem früheren Vortrage (Sitzungsber. 1883 S. 302) [II S. 100] über zwei tektonische Terrakottareliefs aus Melos mit Darstellungen des Perseus und des Bellerophon bemerkt habe. In ihnen ordnete der Künstler übereinander, was nacheinander folgen sollte, und überließ es der Phantasie des Beschauers, die einzelnen Momente der Handlung, welche er nach dem Zwange des Raums verteilte, nach ihren geistigen Beziehungen zurechtzulegen. Verfahren die Vasenmaler auch nicht ganz so abstrakt, so doch vielfach nach analogem Prinzip. Sie deuten wohl z. B., wo es nötig scheint, durch eine Säule ein Außen und Innen an. Der Maler der Orestesvase fühlte dazu kein Bedürfnis: ihm genügte die Richtung der herbeieilenden Figuren, selbst unter Verzicht auf ihre größere oder geringere Entfernung.

Unter solchem Gesichtspunkte werden uns eine Reihe von Einzelheiten in den verschiedenartigsten Vasendarstellungen in einem neuen Lichte erscheinen. Namentlich die so oft gehörte Entschuldigung „wegen Raummangels“ wird fast durchgängig aufzugeben sein.

Als Beispiele für zwei entgegengesetzte Endpunkte der Raumbenutzung können die oben erwähnten beiden echt archaischen Troilosbilder dienen: die Françoisvase mit ihrer ausführlichen Entwickelung der Handlung zwischen ihren beiden Endpunkten: dem Brunnen und der Stadt; die Timonidesvase mit ihrem Zusammenrücken, ja fast Ineinanderschieben der Szenen vor dem Brunnen und vor dem Tore. Weitere Variationen bieten andere Troilosbilder; so Ov. XV 11, wo der Altar mit dem von Achill bedrohten Troilos unmittelbar an das Stadttor und die zur Hilfeleistung sich anschickenden Krieger herangerückt ist, während dieses Doppelmotiv durch die beiden Viergespanne wieder künstlerisch zu einer Einheit zusammengeschlossen wird. — Auch der Maler des Bildes bei Ov. XV 2 findet durch solche tektonische Auffassung des Raumes eine gewisse Entschuldigung, indem wir uns die den drei Gottheiten entsprechenden Krieger der Idee nach erst als aus weiter Entfernung anrückend denken mögen; wenn auch jedenfalls der Maler der Münchener Amphora 89 einen glücklicheren Ausdruck für den gleichen Gedanken fand, indem er auf der Rückseite eine ganze Rotte von sieben gerüsteten Kriegern aufmarschieren ließ. Vgl. auch Gerhard, etr. und kamp. Vas. 11. — Besonders sinnig verfuhr der Maler der Münchener Hydria 65 = Mon. d. Inst. I 34. Er verlegte, was auf der Stadtmauer vorgeht, in das Schulterbild, ließ unten die Verteidiger aus dem Tore ausrücken und vermittelte dieses Ausrücken mit der Mordszene selbst durch das dazwischen geschobene ansprengende Viergespann, dessen zu frühzeitige Ankunft noch durch Athene aufgehalten wird.

Die Raumverhältnisse führten auf die Betrachtung der Berliner Orestesvase, die in neuester Zeit auch zu Erörterungen nach anderen Richtungen Anlaß geboten hat. Robert (Bild und Lied S. 149) hat die ganze Gruppe der auf den Tod des Aigisthos bezüglichen Vasenbilder behandelt, einesteils um sie nach ihrer künstlerischen Darstellung zu gruppieren, andererteils um sie auf ihre poetischen Quellen zurückzuführen. Eine Vermittelung zwischen dem von ihm und dem von mir vertretenen Standpunkte möchte freilich für jetzt fast aussichtslos erscheinen. Denn während er von dem Satze ausgeht, daß „in der strengen rotfigurigen (nach seiner Ansicht der Mitte der 5. Jahrhunderts angehörigen) Vasenmalerei Sagenversionen des Dramas unerhört" seien, drehe ich eben den Satz um und behaupte, daß, wenn ich in der angeblich strengen rf. Malerei bestimmte Einflüsse des Dramas unzweifelhaft zu erkennen glaube, diese Malereien notwendig jünger als das Drama sein müssen. Ich lasse daher diesen Gegensatz vorläufig ganz außer Berechnung und betrachte die Kunstdarstellungen zunächst nur so, wie sie sind und sich dem Auge darstellen, wobei ich von dem Inhalte der Sage nur so viel herbeiziehe, als in den Bildern selbst deutlich ausgesprochen vor Augen liegt.

Robert sucht S. 159 einen „dieser ganzen Vasengruppe zugrunde liegenden Typus" und die aus diesem sich ergebende Entwickelung festzustellen. Ich habe oben bei der Betrachtung des Parisurteils den größten Nachdruck auf das Typische gelegt. Wir hatten es dort mit den sf. Bildern zu tun, die, wenn auch nicht sklavisch, doch fabrikmäßig wiederholt wurden. Die Orestesbilder:

A. in Wien: Mon. d. Inst. VIII 15 [Abb. 34a und b];
B. in Berlin: Ov. XXVIII 10 [Abb. 33];
D. früher bei Baseggio: Mon. d. Inst. V 56;
E. in Bologna: Zannoni Scavi della Certosa t. 79)

(von C als nicht genügend bekannt, sehe ich ab) sind rotfigurig, und jedes einzelne weicht von dem andern nicht unwesentlich ab, zeigt bis auf einen gewissen Grad eine selbständige Auffassung. Gemeinsam ist allen nur, daß Aigisthos auf dem Throne den Todesstoß erhält und Klytaimnestra ihm Hilfe zu bringen bestrebt ist. Wird dieses Streben Erfolg haben? Auf B ist es Elektra, die den Orestes warnend ihre Stimme erhebt. Geschähe es ohne Erfolg, d. h. sollten wir annehmen, daß Orestes von der Axt der Klytaimnestra getroffen werde, so würde ihre Gegenwart völlig überflüssig sein. Wir müssen also voraussetzen, daß ihr Zuruf gehört werde. Der Maler von E glaubte diesen Schluß dem Beschauer nicht überlassen zu dürfen. Er läßt nicht nur den Orest, bereits gewarnt, sich umblicken, sondern ein Jüngling, am natürlichsten Pylades, faßt von hinten die schon erhobene Doppelaxt der Klytaimnestra. Für den Maler von A war die Verteilung der Handlung auf die Vorder- und Rückseite der Vase maßgebend. Die Warnung der Elektra fehlt; aber das Umblicken des Orestes wird verstärkt durch das ängstliche Wegschreiten der Chrysothemis, die zur Rückseite überleitet. Dort würde Klytaimnestra allein, in die Ferne gerückt, des nötigen Nachdruckes entbehren; nicht einmal ein Pylades würde ihr denselben verleihen, wohl aber der greise Talthybios, der Vertreter, man möchte fast sagen, der Schatten Agamemnons. Am wenigsten Verständnis zeigt der Maler von D. Wir werden uns darüber nicht wundern dürfen,

da ich bezeugen kann, daß die Figuren nicht ausgespart, sondern mit roter Farbe auf den nicht glänzenden schwarzen Grund aufgemalt sind, daß wir es also mit einer Arbeit von provinzieller, etruskischer Technik zu tun haben. Von dem Chor der Frauen auf der Rückseite, die nur Schrecken zeigen, ohne in die Handlung einzugreifen, können wir absehen. Die warnende Elektra konnte der Maler nicht brauchen, da er die Klytaimnestra nicht im Rücken des Orestes herbeieilen ließ, sondern ihm direkt gegenüberstellte. Nur einen schwachen, nur einen räumlichen, nicht geistigen Ersatz für sie bietet die ruhig beobachtende kurz bekleidete Gestalt eines bärtigen Mannes, doch wohl des Pylades: denn hier an Talthybios zu denken, wo auch in der äußeren Erscheinung nichts an einen Herold ge-



84a. Ermordung des Aigisthos. Pelike in Wien, Industriemuseum. (Roscher, Lexikon III.)

mahnt, scheint mir eine Versündigung gegenüber der charaktervollen Gestalt desselben in der Wiener Vase. Der Maler wußte wohl etwas von der Freundschaft des Orestes und Pylades; und da die Kunst bei Waffenbrüdern häufig den einen als den älteren charakterisierte, so den Phorbas gegenüber dem Theseus, selbst den Patroklos (auf der Sosiasschale) gegenüber dem Achilleus, so gab er auch dem Pylades den Bart.

Soviel zunächst von den Bildern, die für sich deutlich genug reden. Aber „woher stammt diese Sagenform"? fragt Robert S. 159 und fährt fort: „Längst ist bemerkt, daß keiner der drei großen Tragiker die Quelle sein könne; denn bei Euripides wird bekanntlich Aigisthos bei einem Opfer auf dem Lande, bei Sophokles zwar im Palaste, aber erst nach der Kly-

taimnestra getötet. Bei Aischylos endlich wird zwar Aigisthos im Palast, auch vor Klytaimnestra getötet, allein eine den Vasendarstellungen genau entsprechende Szene findet sich in den Choephoren nicht." Aber ist denn nicht die Tendenz der neuesten Forschung gerade darauf gerichtet, uns klar zu machen, daß wir Illustrationen zu Dichterstellen in Vasenbildern nicht erwarten sollen? Zuerst hinsichtlich des Ortes: wir können höchstens aus der Darstellung der Wiener Vase A, weil sie auf zwei Seiten verteilt ist, herauslesen wollen, daß hier der Maler auch an eine räumliche Trennung, ein Drinnen und Draußen, gedacht habe; aber wo findet sich sonst eine Andeutung der Örtlichkeit? Die Rache ereilt den Aigisth auf dem Throne,



34b. Ermordung des Aigisthos. Pelike in Wien, Industriemuseum. (Roscher, Lexikon III.)

den er unrechtmäßig in Besitz genommen. Dabei denkt aber niemand an den Ort, wo der Thron steht, sondern nur an den Usurpator. Dann hinsichtlich der Zeit! Ein Dichter kann die Zeitfolge der beiden Ermordungen hier so, dort anders mit den Mitteln der Poesie motivieren. Ob ebenso der Künstler? Ich verweise auf die römischen Sarkophage, die uns den Doppelmord vor Augen führen, um des Beweises überhoben zu sein, wie hoch die Vasenmaler über den Sarkophagarbeitern stehen, indem sie die Ermordung des Aigisthos wirklich darstellen, die der Klytaimnestra uns aber nur ahnen lassen. Dadurch aber, daß wir sie voraussehen, tritt allerdings die Auffassung der Künstler in einen bestimmten Gegensatz zu der älteren homerischen Sage, und gern will ich Robert zustimmen, daß wir zur Über-

brückung dieses Gegensatzes eines Zwischengliedes zwischen Homer und den Tragikern bedürfen. Ich will auch, ohne jede Einzelheit nachzuprüfen, Robert gern zugeben, daß für den Hauptpunkt, den Muttermord des Orestes, dieses Zwischenglied in den Poesien des Stesichoros zu suchen sei. Aber ist darum Stesichoros auch die unmittelbare Quelle für den Maler, nicht nur für diesen einen Hauptpunkt, sondern auch für die weitere Entwicklung und die Durchbildung aller Einzelheiten? Hier möge sich Robert an das „von Wilamowitz An. Eurip. p. 185 (wenn auch wohl nicht zuerst) beobachtete und begründete Gesetz" erinnern: ut paucae tantum personae inducantur remota omni supervacanea turba, secundi vero ordinis personae nomine certo careant. Selbst Gestalten wie die der Elektra oder des Pylades mochte der eine Dichter mehr, der andere weniger stark betonen; und noch größere Freiheit waltete darin, ob er den Herold Talthybios oder einen Herold, ob er einen Pädagogen, einen Alten, einen Hirten oder einen Boten einführen wollte. Wir müssen überhaupt den Wilamowitzschen Satz verallgemeinern und von den secundi ordinis personae übertragen auf diejenigen Motive der Handlung, die sich gleichfalls als secundi ordinis bezeichnen lassen. Orestes kommt zurück, und es bedarf gewisser Vorbereitungen, um den Erfolg seiner Rachepläne zu sichern. Aber ob nun die Erkennungsszene direkt zwischen Orest und Elektra erfolgt, ob durch Vermittelung des Talthybios oder einer anderen Person zweiten Ranges, ob Pylades, Talthybios oder eine dritte Person die Klytaimnestra hindert, dem Aigisthos Hilfe zu bringen, das sind Fragen zweiter Ordnung, die jedem Künstler nach seinen besonderen Zielen auch in seiner besonderen Weise zu lösen frei stand. Ganz ebenso mußte es dem Maler gestattet sein, für seine künstlerischen Zwecke die Elektra zu wählen, den Talthybios, den Pylades als gleichalterigen Freund oder als älteren Waffengenossen, als warnend, als assistierend, als tatkräftig eingreifend. Und hier liefert schon der Wechsel bei den verschiedenen Malern den bestimmten Beweis, daß sie in dieser Auswahl nicht von einem einzelnen Dichter, hier also nicht von Stesichoros allein abhängig sein konnten, sondern von denjenigen Dichtern, durch welche solche mehr oder weniger typische Gestalten und Gattungscharaktere, oder vielleicht noch richtiger: Theaterrollen vorgebildet waren, d. h. von den dramatischen Dichtern: abhängig und doch zugleich berechtigt, in demselben Geiste wie diese frei zu wählen. Denn auch der Künstler darf oder soll Dichter sein. So dürfte es nicht geraten sein, bei jedem einzelnen dieser Orestesbilder ein besonderes dichterisches Vorbild nachweisen zu wollen. Nur für eine Gestalt möchte ich eine Ausnahme machen: die Chrysothemis des Wiener Bildes A. Ihr Charakter ist so persönlich von Sophokles für den besonderen Zweck erfunden, den Heldengeist der Elektra durch den Gegensatz in das schärfste Licht zu setzen, daß ihre Gestalt nicht wohl noch einmal von neuem erfunden werden konnte. Und doch war auch hier der Maler nicht der sklavische Nachahmer des Dichters. Er sah von der bedeutenderen Gestalt der Elektra vollständig ab; aber er bediente sich der Schüchternheit und Furchtsamkeit der Chrysothemis, um den Beschauer das Furchtbare und Schreckhafte der ganzen Szene nur um so nachdrücklicher empfinden zu lassen. Folgt also der Künstler dem Dichter auch hier nur teilweise, so erkennen wir gerade dadurch, daß er nicht ein einfacher Nachahmer ist, sondern daß er sich bei

seinem eigenen Schaffen von dem Geiste der Tragödie leiten läßt, daß er in seiner ganzen Auffassung unter dem Einflusse der Tragödie arbeitet.

Die Verkennung der Notwendigkeit einer Scheidung zwischen Motiven verschiedener Ordnung hat Robert S. 167 auch zu einer falschen Auffassung des Terrakottareliefs in den Mon. d. Inst. VI 57, 1 [Abb. 35] verleitet. Von den drei männlichen Gestalten soll der vorderste, der eindringlich auf Elektra einredet, ein Jüngling, Talthybios, der zweite — „er ist offenbar der Vornehmste, ihm gehört auch wohl das Roß“ — Orestes sein. Dies verstößt gegen die einfachste sinnliche Anschauung, für welche doch die bildende Kunst in erster Linie zu arbeiten bestimmt ist. Selbst wo die



35. Elektra und Orestes. Terrakottarelief. Paris, Louvre. (Roscher, Lexikon I.)

Erkennung durch eine dritte Person vermittelt werden sollte, müßte doch Orestes künstlerisch als die Hauptperson gegenüber Elektra hervortreten. Ich kann nur wünschen, daß sich Robert von der Richtigkeit meiner Auffassung durch eigene Überlegung überzeugen lassen möge, auch ohne den äußerlichen Beweis, der mir zur Hilfe kommt. In dem Auktionskatalog der Camille Lecuyerschen Terrakottensammlung findet sich auf T. 30 eine Wiederholung des Elektrareliefs, auf welcher der zweite Jüngling, der angebliche Orestes, vollbärtig dargestellt ist, also sicherlich nicht Orestes sein kann.

Wir können noch weiter gehen und in manchen Fällen recht wohl von Motiven dritter Ordnung reden. In dem Vasenbilde bei Ov. XXX 7

[Abb. 36] handelt es sich in erster Linie um die Wiedererkennung zwischen Iphigenie und Orestes, in zweiter Linie um das euripideische Briefmotiv: die Erkennung soll durch den Brief herbeigeführt werden. Euripides wendet nun drittens die Sache so, daß Iphigenie den Brief in die Hände des Pylades übergibt. Darum — so haben einige Erklärer geschlossen — muß der Empfänger des Briefes in dem Vasenbilde Pylades, der abseits stehende Orestes sein. Mit Unrecht, und nicht etwa bloß deshalb, weil wir, wie bereits Reifferscheid (Annali 1862 p. 120) hervorgehoben hat, ein anderes Vasenbild: Bull. arch. ital. I 7 besitzen, in dem vor Iphigenie nur ein einziger Jüngling, der Empfänger des Briefes, vorhanden ist, der andere fehlt, die Wiedererkennung aber ohne die Gegenwart des Orestes doch nicht denkbar ist —, sondern weil uns das erste Bild selbst auf den richtigen Weg weist. In demselben entspricht dem



36. Iphigenie und Orestes. Apulische Amphora unbekannten Orts. (Roscher, Lexikon II.)

abseits stehenden Jünglinge die Tempeldienerin, also eine Nebenfigur. Orestes aber darf nicht eine Gestalt zweiter Ordnung, er muß eine der Iphigenie gleichwertige Hauptfigur, und darum kann nur er der Empfänger sein. Der Maler entlehnt also das Briefmotiv vom Dichter, aber er bindet sich nicht an den Wortlaut, sondern er verwertet es durchaus im Sinne derjenigen Gesetze, welche die Kunst für die ihren eigenen Zwecken dienende Ausdrucksweise ausgebildet hat.

Hiermit schließe ich für heute meine Bemerkungen, die locker aneinander gereiht sind, wie sie sich gerade aus der Betrachtung des monumentalen Materiales ergaben. Sie bilden nicht zu dem „Texte", d. h. zu den Bilderreihen einen fortlaufenden erklärenden Kommentar, sollen auch

nicht eine kritische Recensio des Textes geben, sondern es sind Betrachtungen, die durch Erörterung einzelner Gesichtspunkte zur Konstituierung eines solchen Textes und zu systematisch-methodischer Erklärung beitragen sollen.

Dennoch glaube ich, daß sie einer gewissen inneren Einheitlichkeit nicht entbehren; zunächst in negativer Richtung: sie haben von dem Herbeiziehen der schriftlichen Quellen und Hilfsmittel unserer Denkmälererklärung so viel als möglich prinzipiell abgesehen. Sie richteten sich vielmehr überall auf die Betrachtung des Kunstwerkes, wie es sich unseren Augen darstellt, auf die Bedingungen seines Entstehens, seiner materiellen technischen Ausführung, seiner räumlichen Grenzen, auf die besondere künstlerische Ausdrucksweise usw., um vor allen einen methodischen Gesichtspunkt in ein klareres Licht zu stellen. Blicken wir nämlich auf den gegenwärtigen Stand der Denkmälererklärung, so werden wir nicht leugnen können, daß unser Streben nicht darauf gerichtet sein darf, dieselbe noch mehr mit philologischer Gelehrsamkeit zu belasten, sondern vielmehr, sie nach Möglichkeit davon zu entlasten. Der Weg dazu ist aber der, daß wir in erster Linie und noch ehe wir die literarischen Quellen zur Erklärung herbeiziehen, das Kunstwerk selbst zu seinem Rechte gelangen lassen.

Methodologisches.*)

(1889.)

Als ich das erste Mal ein Kolleg über griechische Kunstmythologie las, behandelte ich in demselben die Darstellungen des Asklepios, so weit sie mir in statuarischen Bildungen, in Reliefs und sonst in uns erhaltenen Werken vorlagen. Ein zweites Mal bemerkte ich etwa, daß Asklepios in Vasenbildern gar nicht vorkomme: noch später, daß dies eine auffällige Erscheinung sei, die noch einer Erklärung bedürfe. Auch versuchte ich wohl eine solche, die jedoch von subjektiven Betrachtungen ausgehend noch keine wissenschaftliche Gewähr ihrer Richtigkeit darbot. Zu schärferem Nachdenken wurde ich erst veranlaßt, als die Fragestellung bei mir folgende Fassung gewann: ist das Fehlen des Asklepios in der Vasenmalerei eine vereinzelte Erscheinung? Die Antwort ergab sich sehr bald, und zwar in entschieden verneinendem Sinne. Es konnte allerdings nicht auffallen, daß neben dem Asklepios die Hygieia fehlte; denn wenn wir auch auf Vasen des schon vollkommen entwickelten Stils einem mit diesem Namen bezeichneten Wesen begegnen, so hat doch diese Hygieia als allgemeinste Vertreterin der Gesundheit oder des Wohlbefindens mit der dem Arzt als Krankenpflegerin beigegebenen Tochter eigentlich gar nichts zu tun. Ebensowenig werden wir Bildungen vermissen wie den Zeus Ammon, den Stierdionysos und, von ganz späten Darstellungen abgesehen, den ziegenbeinigen Pan, da diese Wesen immer neben dem Hauptstrom der griechischen Mytho-

---

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. hist. Classe, 1889, II S. 71—95.

logie eine gewisse Sonderexistenz geführt haben und darum nur zu einer partiellen Geltung gelangt sind. Schon mehr zum Nachdenken mußte es auffordern, daß Kronos und Rhea nebst den Geburtssagen des Zeus vollständig fehlen.*)

Weitere Lücken bieten andere Wesen aus dem Kreise einer sittlichen Weltordnung, wie Tyche, Nemesis, oder der Ordnungen in der Natur, wie Nyx.

Anstatt jedoch eine Statistik von Namen mühsam im einzelnen zusammenzusuchen, gelangen wir vielleicht schneller zum Ziele, wenn wir unseren Blick zunächst von der Vasenmalerei und überhaupt von der bildenden Kunst weg auf ein anderes Gebiet des Geisteslebens, das der Poesie, hinlenken.

An der Spitze der hellenischen Poesie stehen Homer und Hesiod, wenn auch nicht als zwei volle Persönlichkeiten, doch als Vertreter zweier Gattungen: der homerischen und hesiodischen Poesie. Nur im Gegensatz zur Lyrik, zum Drama dürfen wir sie beide unter dem einheitlichen Begriffe der Epik zusammenfassen. Innerhalb dieser Einheit aber genügt es nicht, auf gewisse Verschiedenheiten hinzuweisen, sondern es handelt sich geradezu um bestimmte scharfe Gegensätze. Allerdings sind auch diese schon ausdrücklich betont und hervorgehoben worden, und zwar von keinem Geringeren, als von Welcker in der Schrift: die Hesiodische Theogonie mit einem Versuch über die Hesiodische Poesie überhaupt, einer Einleitung mit kritischen und exegetischen Anmerkungen zur Theogonie . . . Auch als Anhang zu seiner griechischen Götterlehre; Elberfeld 1865. Allein aus schwer erkennbaren Gründen scheint diese Schrift fast ganz unbekannt geblieben und jetzt so gut wie verschollen zu sein. Ich halte es daher für meine Pflicht, auf ihre Existenz von neuem hinzuweisen; und ihre Bedeutung wird sich vielleicht um so leichter Geltung verschaffen, wenn das literarhistorische Thema dieses Gegensatzes in eine bestimmte Beziehung zu archäologischer Forschung gebracht wird.

Diese Verbindung ergibt sich aber aus der zunächst ganz allgemein zu formulierenden Beobachtung, daß, was die Vasenmalerei an Darstellungen aus der Götter- und Heroensage bietet, dem Inhalt nach auf diejenige epische Poesie als älteste Quelle zurückgeht, welche wir als die homerische bezeichnen dürfen, daß dagegen, was Hesiod, oder um den Begriff noch enger zu fassen, was die hesiodische Theogonie über Homer hinaus als spezifisch hesiodisch darbietet, auf die Vasenmalerei keinen Einfluß geübt hat und darum in den Darstellungen derselben unvertreten geblieben ist. Ausnahmen mögen von vornherein zugegeben werden, aber auch hier wird es sich bewähren, daß sie bei schärferer Betrachtung die allgemeine Regel mehr bestätigen als aufheben.

*) Als Rhea hat allerdings Visconti die sitzende Gestalt auf der Poniatowskyschen Triptolemosvase bezeichnet, und auch Strube (Bilderkreis von Eleusis S. 96) hat sich wohl hauptsächlich durch das Attribut des Tympanon verleiten lassen, auf der von ihm zuerst richtig gedeuteten Erichthoniosgeburt einer berühmten Vase aus Kertsch „die große Mysteriengöttin Rhea“ erkennen zu wollen; aber gerade der Umstand, daß die Deutung bisher durch keine sichere Analogie aus der Vasenmalerei bestätigt wird, muß die größten Bedenken gegen dieselbe erwecken.

In der Theogonie ist es in erster Linie das kosmogonische Element, welches die Komposition des Ganzen beherrscht, vom Chaos, von Gaia und Eros beginnend zuvörderst bis zur Festigung der Herrschaft des Zeus. Dieses ganze Gebiet ist der Vasenmalerei fremd geblieben. Denn wenn auch einzelne Gestalten sich in derselben vorfinden, wie z. B. Gaia bei der Geburt des Erichthonios, Okeanos auf der Françoisvase im Festzuge der die Thetis bei ihrer Hochzeit beglückwünschenden Götter, so erscheinen sie doch ganz außerhalb des kosmogonischen Zusammenhanges und sind von der episch erzählenden Poesie erst in den Zusammenhang anderer Sagenstoffe gewissermaßen hineingearbeitet. Auch der Kampf der Giganten, bei dem Ge erscheint, ist nicht hesiodisch. — So fehlt eigentlich auch Prometheus: einige alte Vasenbilder zeigen uns zwar den gefesselten Prometheus, aber nur etwa auf gleicher Linie mit anderen Büßern in der Unterwelt, wie Sisyphos. Eine rotfigurige Schale, auf der Prometheus der thronenden Hera gegenübertritt (Mon. d. Inst. V 35), wenn sie richtig auf seine Aussöhnung mit den Olympiern gedeutet ist, hat wenigstens mit der hesiodischen Auffassung nichts zu tun. Und wenn selbst die gewaltigen Schöpfungen der aischyleischen Tragödien nicht vermocht haben, diesen Sagenstoff der Vasenmalerei zugänglich zu machen, so liegt gerade darin ein neuer Beweis, wie die letztere sich gegen philosophische Gedankenpoesie, im Gegensatz zu plastisch poetischer Anschauung, ablehnend verhalten hat.

Prometheus führt auf die Titanomachie, die ebenfalls in der Vasenmalerei keine Spuren zurückgelassen hat, was um so auffälliger erscheinen kann, als eine Titanomachie geradezu an die Spitze der Gedichte des epischen Zyklus gestellt wird. Aber so sehr der „Gegenstand (in der Ausführung des einzelnen) für eigentlich epische Behandlung vollkommen geeignet, durchaus verschiedenen Charakters von der Theogonie" (Welcker, ep. Zyklus I 205) sein mochte, so dürfte doch gerade, wenn Welcker (II 409) die Grundlagen des Gedichtes richtig rekonstruiert hat, dasselbe in seinen Grundanschauungen weit mehr der theogonischen, als der homerischen Poesie entsprochen haben. Jedenfalls hat die Vasenmalerei der anschaulicheren Gigantomachie den Vorzug gegeben.

Hesiodisch, nicht homerisch sind ferner die Sagen von Kronos, Rhea und der Geburt ihrer Kinder. Man könnte sagen, daß hier (wie z. B. auch bei der hesiodischen Metis) schon das Abstruse ihres kosmogonischen Charakters genügt habe, die Vasenmalerei von ihrer Behandlung fernzuhalten. Aber warum hat sie auch die Darstellung der Kindheit des Zeus vermieden, während ihr doch die Geburt der Athene, die Kinderstreiche des Hermes nicht fremd geblieben sind? Diese hatten bereits durch die homerische Hymnenpoesie eine bestimmtere „poetische" Gestaltung erfahren, welche sie für künstlerische Behandlung brauchbarer machte. Von der Kindheitssage des Zeus ist etwas Ähnliches wenigstens nicht überliefert; sie scheint über eine mehr dogmatisch-theogonische Formulierung nicht hinausgekommen zu sein. — Daß übrigens die homerische Hymnenpoesie in mehr als eine Gattung zerfällt, ist freilich längst anerkannt. Doch dürfte einmal eine erneute Betrachtung und Zerlegung nach ihren epischen, theogonischen und orphischen oder dogmatischen Elementen, wobei auch die hier angedeuteten Beziehungen zur Kunst schärfer ins Auge zu fassen wären, wohl geeignet

sein, die vorhandenen Gegensätze in erhöhter Anschaulichkeit uns vor Augen zu führen.

Nächst den kosmogonischen Elementen sind es Wesen ethisch-begrifflicher Art, die in der Theogonie stark in den Vordergrund treten. Freilich lassen sich dieselben nicht wohl unter einem einzigen Gesichtspunkte zusammenfassen; und das Vorkommen mancher hierher gehöriger Namen und Gestalten bei Homer und in der Vasenmalerei kann sogar gegen den Grundgedanken, von dem wir ausgegangen sind, zu sprechen scheinen. Wir müssen daher versuchen, uns über gewisse Unterschiede klar zu werden.

Neben der Hygieia, deren schon früher gedacht wurde, finden sich auf Vasen des vollkommen entwickelten Stils Wesen wie Eudaimonia, Eunomia, Pandaisia, Paidia, Eutychia (Jahn, Münch. Vas. Einl. S. CCIV). Aber auch abgesehen davon, daß ihre Namen zum großen Teile der Theogonie fremd sind, bedarf es wohl keines weiteren Beweises, daß sie einem Ideenkreise entsprungen sind, der dem hesiodischen nicht nur der Zeit nach fern steht. Ähnlich verhält es sich mit den Erinyen, welche, ebenso wie die ihnen verwandten Lyssa, Apate, Ananke, Oistros, der älteren Vasenmalerei fremd sind und erst in der durch die Tragödie ihnen gegebenen persönlichen Ausgestaltung auch künstlerische Geltung erlangen. Sie können uns aber zu weiteren Betrachtungen überleiten. Wie Erinys oder die Erinyen der homerischen Poesie nicht fremd sind, so begegnen wir in derselben auch den Moiren, Horen, Chariten, Musen, Nymphen. Aber wie sich schon darin ein gewisses Schwanken zeigt, daß sie bald in der Einzahl, bald in der Mehrzahl erscheinen, so treten sie uns ebensowenig wie die Erinyen in einer bestimmten persönlichen Ausprägung entgegen; und wenn sie auch nicht ganz der hesiodischen Auffassung entsprechen, so haftet ihnen doch ein gutes Teil von dem begrifflichen Wesen dieser letzteren an. Wie verhält sich aber ihnen gegenüber die Vasenmalerei? Wir finden sie sämtlich (auch die Chariten sind wohl nur zufällig verloren gegangen) auf einem Monumente von hervorragender Bedeutung, auf der Françoisvase. Aber schwerlich würden wir selbst die Kalliope an der Syrinx, die sonst als Musenattribut nicht wieder vorkommt, noch auch die Nymphe an den kleinen Becken oder Zymbeln, welche sie schlägt, zu erkennen imstande sein, wenn der Künstler nicht den einzelnen Figuren oder Gruppen die Namen beigeschrieben hätte. Finden wir doch gerade die Syrinx als Attribut einer der nysäischen Nymphen auf dem soeben publizierten Fragmente eines der Françoisvase nahe verwandten Gefäßes des Sophilos! (Mitt. d. ath. Inst. 1889 T. 1) [= Wiener Vorlegebl. 1889 Taf. II 3] Man sieht, diese Wesen hatten wie in der Poesie so auch in der Kunst noch keine feste Gestalt gewonnen; sie hatten fast nur eine attributive Bedeutung, waren nur bestimmt, das Wesen oder Walten der Gottheiten, welche sie begleiten, nach gewissen Richtungen näher zu bezeichnen. Noch mehr, sie haben außerdem in der Vasenmalerei zunächst kaum eine weitere Entwickelnng. Nur vermutungsweise und im Zusammenhange ihrer Umgebung können wir in schwarzfigurigen Darstellungen kaum einzelne, sondern nur gruppierte Figuren auf diese Wesen beziehen, wie ich z. B. auf zwei Vasen wegen der Verbindung mit Hermes Nymphen angenommen habe (Sitzungsber. 1887, II 234) [S. 137], während anderwärts die Anwesenheit des Apollon die Deutung auf Musen nahelegt (Bie, Die Musen in d. ant. Kunst S. 9). Aber

jede nähere Charakteristik, ja selbst die Beigabe von Inschriften fehlt; und aus der mittleren Vasenmalerei verschwinden diese Gestalten sogar völlig. Erst gegen das Ende dieser mittleren Zeit beginnen sie wieder zu erscheinen, wenig in selbständiger Geltung und ausgebildeter Charakteristik: auf einer Münchener Vase (806) bilden die neun Musen für sich ein Bild; sie sind zusammen die Vertreterinnen der Musik, aber keine ist einzeln für sich kenntlich. Überwiegend sind sie einbezogen in bestimmte Szenen der Sagenpoesie; so die Musen beim Wettstreit des Apollon und Marsyas, oder in Verbindung mit Thamyris oder Musaios, die Horen in Triptolemosdarstellungen, während in der Umgebung der Aphrodite die Stelle der Chariten durch Peitho und verwandte Wesen eingenommen wird, und die Moiren selbst jetzt noch nicht wieder imstande sind, gegenüber erinnyenhaften Gestalten sich wieder Geltung zu verschaffen.

Ziemlich auf gleicher Linie mit den hier beobachteten Erscheinungen stehen einige andere: Eris, Deimos, Phobos, Ker und Keren lassen sich als Homer und Hesiod gemeinsam bezeichnen. Auch in der ältesten Vasenmalerei haben sie gewisse Spuren zurückgelassen: Spuren, die aber zu einer eigentlichen Entwickelung durchaus nicht geführt haben. Denn Eris, allein oder in Verbindung mit Themis in Darstellungen des Parisurteils auf Vasen des späteren Stils gehören ja wiederum nicht der theogonischen, sondern der Sagenpoesie an (wie auch Themis auf dem Innenbilde einer Schale als Orakelgöttin vor Aigeus). Wir werden aber durch diese ältesten schreckhaften Wesen auf eine Entwickelungsstufe zurückgeführt, die wir als Homer und Hesiod vorausgehend etwa als eine dämonologische bezeichnen dürfen, die bei Homer im Verschwinden begriffen, bei Hesiod dagegen unter modifizierten oder philosophisch geläuterten Gesichtspunkten wieder aufgenommen wird. In dieser letzteren Fassung haben sie aber sicher auf die Kunst der Vasenmalerei keinen Einfluß geübt, so daß also der allgemeine Satz von dem verschiedenen Verhältnis der letzteren zu homerischer und hesiodischer Poesie keine nennenswerte Einschränkung erleidet.

Kehren wir jetzt zu dem Ausgangspunkte unserer Erörterungen, zu Asklepios, zurück. Er wird in der Theogonie nicht erwähnt, und in anderen hesiodischen Dichtungen erscheint er, wie bei Homer, noch als Sterblicher. Seine Umbildung zum Gotte aber vollzog sich nicht in der Richtung, daß sich durch Überwiegen rein dichterischer Phantasie eine volle individuelle Persönlichkeit herausbildete, sondern daß das besonders Bezeichnende, das Hilfreiche und Heilbringende des ärztlichen Charakters oder Standes zu einem Bilde von allgemeiner Geltung zusammengefaßt und auf die Stufe der Göttlichkeit erhoben wurde. Es überwiegt also nicht das poetische, sondern das begrifflich religiöse, um nicht zu sagen dogmatische Element. So stellt sich für uns Asklepios ohne weiteres auf die Seite der hesiodischen, nicht der homerischen Götterwelt, und wenn daher Asklepios von seiten der Vasenmaler keine Berücksichtigung erfahren hat, so werden wir diese Erscheinung auf dieselben Ursachen, wie das Fehlen der hesiodischen Gestalten zurückführen müssen. — Zur weiteren Bestätigung dieser Auffassung darf wohl darauf hingewiesen werden, daß die statuarischen Bildungen des Asklepios denen des Zeus der Zahl nach keineswegs nachstehen, die ihm geweihten Reliefs die des Zeus sogar weit übertreffen. An äußerer Verehrung hat es also dem Gotte nicht gefehlt; aber sie hat etwas

Verstandesmäßiges. Wo die Gesundheit zu fehlen beginnt, da erwartet der Mensch die nächste Hilfe weit mehr von dem Beistande des Arztes als von höheren Mächten, und ihm ist daher vor allen Dank und Lohn gewiß. Diese Art der Verehrung hat also mit dem einfach gläubigen Sinne oder auch mit der Mystik des Glaubens, welche weit mehr das Gemüt oder die Phantasie als den Verstand beschäftigt, im Grunde nur wenig zu tun; und so läßt sich auf die Religion des Asklepios im verallgemeinerten Sinne anwenden, was Welcker (Hesiod S. 71) über den besonderen Charakter der hesiodischen Poesie ausspricht: „Es fragt sich, ob auch in der hesiodischen Theogonie (in gleicher Weise, wie im homerischen Epos, den Hymnen, den Chorliedern eines Pindar oder der Tragiker) ein Hauch theologischen Sinnes auch nur stellenweise fühlbar sei. Nein, dem Didaktischen und Gelehrten im Zusammenstellen und Ordnen, dem Prosaischen scheint das Werk, wenn man es im ganzen betrachtet, näher zu stehen, als dem Theologischen sowohl wie dem Poetischen, obgleich es nicht bloß äußerlich nach Vers und Sprache die Form der Poesie an sich trägt, sondern der Verfasser auch poetische Anlage und Kunst in Ausdruck und Schilderung unverkennbar bewährt, wenn der Gegenstand geeignet ist. Ungleich weniger offenbar als das Epos hat die Theogonie auf volksmäßig herrschende Vorstellungen Einfluß geübt. Auch in den Bildwerken ist vom frühesten an keine Beziehung auf Personen der mythischen Entwickelung des Titanenkampfes."

So führen uns die Worte Welckers zu demselben Ziele zurück, auf welches unsere Erörterungen gerichtet waren, und sie legen dabei den innersten Grund klar, auf den wir insbesondere die Zurückhaltung der Vasenmalerei gegenüber der hesiodischen Poesie zurückzuführen haben. Es handelt sich um den Gegensatz der weltlich epischen, frei poetischen Gestaltung der Götter- und Sagenwelt durch Homer gegenüber der theogonisch-philosophischen Auffassung derselben bei Hesiod. Die Vasenmalerei entnimmt ihre Stoffe aus der ersteren, in welcher durch die poetische Gestaltung die künstlerische bereits vorgebildet ist.

So wichtig diese Unterscheidung sein mag, so werden wir uns doch vor einer zu einseitigen und ausschließlichen Anwendung derselben hüten müssen. Wohl aber ist sie geeignet, unsern Blick für andere Beobachtungen zu schärfen, für welche wir die Erklärung wenigstens zum Teil in anderen Ursachen zu suchen haben.

Es fehlen in der Vasenmalerei nicht nur die theogonischen und begrifflichen Wesen; sie kennt auch keine Lokalgottheiten, Fluß- und Berggötter derjenigen Gattung, welche in ihrer Darstellung einen landschaftlichen Charakter verraten, wie schon durch ihre Lage die Flußgötter in den Giebelgruppen zu Olympia oder des Parthenon, oder gar der Eurotas des Eutychides, in dem „die Kunst flüssiger als der Fluß" erschien, oder endlich in der Wandmalerei die verschiedenartigen Gestaltungen, die wir als Aktai, Skopiai, Leimones u. a. zu bezeichnen berechtigt sind. In Beziehung zur Landschaft stehen allerdings in der späteren Vasenmalerei die Pane, Satyrn und ähnliche Wesen. Aber sie sind nicht Personifikationen der Landschaft, sondern der landschaftlichen Stimmung, durch welche die Natur als belebt

erscheint und in dieser Belebung als teilnehmende Zuschauerin zur Handlung in Beziehung gesetzt wird (vgl. Amelung, Personifizierung des Lebens in der Natur, 1888). Wohl aber finden sich, zum mindesten schon in dem strengeren, rotfigurigen Stil, Lokalpersonifikationen, wie z. B. auf einem Triptolemosbilde des Hieron (Mon. d. Inst. IX 43) [Roscher, Lexikon II Sp. 1370 Fig. 16] die Eleusis, inschriftlich beglaubigt, aber ohne bezeichnende Charakteristik, einfach als Frauengestalt im Gefolge der Persephone. Auch die lebendigere Bewegung z. B. der Galene bei dem Kampfe des Herakles mit dem Löwen (München 415) oder der Krete auf der Talosvase dient nicht zur Charakteristik der Gestalt, sondern bezeichnet nur die dargestellte Handlung als eine heftig erregte oder spannende.

Diese letzteren Personifikationen fügen sich unserer bisherigen Betrachtungsweise ohne Schwierigkeit ein. Wir werden zunächst keinen Anstoß nehmen, wenn wir z. B. statt des aus schriftlichen Nachrichten bekannten Heros Eleusis eine weibliche Gestalt finden: *οἱ γὰρ ἀρχαῖοι τῶν λόγων ἅτε οὐ προσόντων σφίσι γενεῶν, ἄλλα τε πλάσασθαι δεδώκασι καὶ μάλιστα ἐς τὰ γένη τῶν ἡρώων*, bemerkt Pausanias I 38, 7 gerade über die verschieden überlieferte Genealogie des Heros Eleusis. Und wenn dieser bei Hygin 147 als Vater des Triptolemos erscheint, so mochte vielleicht dem Vasenmaler bei der weiblichen Gestalt sogar der Gedanke an die Mutter nicht fern liegen: es handelt sich eben um eine einfache freie Heroisierung. Wie aber die alte Poesie solche Verhältnisse auffaßt, das lehrt in anschaulichster Weise der homerische Hymnos auf Apollon. Dort (v. 51) richtet Leto an die Delos den Antrag, dieselbe möge gestatten, daß die Insel der Sitz ihres noch nicht geborenen Sohnes Apollon werde. Delos freut sich, läßt aber die Leto erst noch einen heiligen Eid schwören, daß Apollon stets die Insel vor allen ehrenwerde. Auch hier also ist die Delos ganz einfach eine episch heroische Gestalt, mit welcher Eleusis durchaus auf der gleichen Linie steht.

Auch die Pane, Satyrn u. a., obgleich sie erst in vorgeschrittener Zeit ihre besonderen Beziehungen zu poetischer Naturanschauung und Stimmung gewinnen, knüpfen wenigstens an ältere Gebilde an und bewahren dadurch einen gewissen Anteil persönlich mythologischer Substanz.

Warum aber verzichtet die Vasenmalerei auf die im engeren Sinne landschaftlichen Personifikationen, für welche doch Plastik und Malerei sogar direkte Vorbilder zu liefern vermochten? Es möchte nur in sehr beschränktem Sinne gestattet sein, auf die Lokalpersonifikationen der späteren römischen Kunst hinzuweisen, insofern wir in diesen erkennen, wie sie im letzten Grunde auf einer bei den Vasenmalern nicht beliebten begrifflichen Auffassung beruhen, wie ihnen gerade das persönliche Element fehlt, und schließlich an ihnen fast nur der Gattungsbegriff (des Flußgottes, des Berggottes) übrig bleibt. Zur vollständigen Begründung ihres Fehlens in der Vasenmalerei würde dieser Hinweis doch kaum genügen, zumal sich ja in Plastik und Malerei mancherlei Versuche nachweisen lassen, innerhalb des Gattungsbegriffes auch individuelle Charakterverschiedenheiten zur Anschauung zu bringen (vgl. meine Verteidigung der philostratischen Gemälde: Jahrb. f. Philol. Suppl. IV S. 284 ff.). Wir werden nach anderen Gründen forschen müssen, und ich glaube dieselben zu finden in den besonderen technisch-stilistischen Bedingungen, denen die Vasenmalerei anderen Kunstgattungen gegenüber unterworfen war.

Es sind besonders zwei Seiten, nach denen die Vasenmalerei in ihren Mitteln beschränkt ist. In ihren älteren und auch noch in ihren mittleren Entwickelungsstufen muß sie auf die Wiedergabe physiognomischen Ausdruckes so gut wie ganz verzichten. Sie muß sich begnügen in mehr typischer Weise zu unterscheiden: den Knaben, den Jüngling, den Mann, den Greis (selbst der eigentliche Kindertypus fehlt ihr noch); sie scheidet wohl auch einige besonders ausgeprägte Charaktere, vornehme oder gemeine, teils Gattungscharaktere, wie Satyrn und Silene, teils individuelle, wie etwa Herakles. Sie geht überwiegend aus von der Schädelbildung und den festen Formen; sie benutzt außerdem zu weiteren Unterscheidungen das kurze und lange, krause und schlichte, helle und dunkle Haupt- und Barthaar. Ausdruck von Kummer, Schmerz, Betrübnis usw. aber gibt sie nicht durch physiognomische Züge, sondern durch Stellung, Wendung, Neigung des Kopfes, für sich oder in Verbindung mit der Haltung der Arme und Hände, durch Verhüllung usw. Selbst in den vorzüglichen, echt attischen Fragmenten einer Totenklage (Mon. d. Inst. VIII 5) ist kaum mehr gegeben. Wo ausnahmsweise einmal noch mehr erstrebt ist, wie in der Darstellung des Philoktet (ib. VI 8), da ist der physiognomische Ausdruck des Schmerzes der Verwundung geradezu mißlungen. In den Vasen malerischen Stils zeigt sich allerdings ein gewisser Fortschritt, aber im Grunde doch auch fast nur in der Vermannigfaltigung der Typen. Nur ausnahmsweise gelingt einmal eine so köstliche Charakteristik, wie die des Dolon, Odysseus und Diomedes in dem Bildwerke bei Overbeck, Heroengal. 17, 4 [Reinach, Répert. des Vases II 464, 4]. Im allgemeinen ist nicht einmal ein so ausgeprägter Charakter wie der des Odysseus in der Vasenmalerei zu einer so festen Durchbildung gelangt, wie sie ihm, etwa von Parrhasios beginnend, in der übrigen Malerei und in der Plastik zuteil geworden. Das eigentliche Pathos, das bleibende, tief innerliche der Meergötter, oder das auf dem Moment der Handlung beruhende, wie im Laokoon, das sinnliche Empfinden praxitelischer Satyrn, ja überhaupt Gemütsstimmungen werden wir auch in der späteren Vasenmalerei vergeblich suchen.

Die zweite Seite betrifft das Landschaftliche. Bis auf die Höhe ihrer Entwickelung stehen ihre Figuren in einer Linie hinter- oder gegeneinander; höchstens, und auch das nur in beschränktem Maße, kennt sie „gekoppelte" Figuren. Zutaten wie einzelne Bäume, Felsen, haben mehr eine örtliche oder sachliche als eine landschaftliche Bedeutung. Der malerische Stil setzt nicht überall, aber doch zu einem wesentlichen Teile seine Figuren in ein bestimmtes landschaftliches Terrain; er scheidet Höhen und Tiefen. Aber auch er kennt keine eigentliche Landschaft, wie sich schon daraus erkennen läßt, daß es genau genommen kein Vorn und Hinten, sondern nur ein Oben und Unten, Darüber und Darunter gibt und landschaftliche Fernsichten gänzlich fehlen. Nur selten schließen sich die Linien, auf denen sich die Figuren bewegen, zu einem einheitlichen Terrainbilde zusammen. Ähnlich in der Behandlung des einzelnen: Stamm, Äste, Blätter erwecken in uns das Bild eines Baumes, ohne daß dieser einem wirklichen, landschaftlichen Baume entspräche. Nur selten werden wir an Begriffe wie Gesträuch, Gestrüpp oder Wald einigermaßen erinnert. Auch hier möchten die Bäume, der „Wald" der oben erwähnten Dolonvase, die Grenze bezeichnen, bis zu welcher die Vasenmalerei nach dieser Richtung vorzugehen gewagt hat.

Ist es Zufall, daß die Spitzbuben- und Polizeigesichter der Doloneia und die Waldbäume sich auf einem und demselben Bilde befinden? Das Zusammentreffen zweier an der Grenze der Gattung stehender, exzeptioneller Erscheinungen scheint naturgemäß dazu aufzufordern, die Erklärung dieser Grenzen in einem und demselben Grunde zu suchen. Dieser Grund aber liegt in dem linearen Charakter der Vasenmalerei, die ja überhaupt mehr Zeichnung als Malerei ist und der ja deshalb, von gewissen streng begrenzten Ausnahmen abgesehen, der polychrome Charakter prinzipiell fremd ist. Darauf beruht es, daß ihr, um das Verhältnis wenigstens annähernd mit einem einzigen Worte zu bezeichnen, das Gebiet der Illusion gänzlich verschlossen ist. Um das völlig zu verstehen, müssen wir uns noch ausdrücklich in die Anschauungen des Altertums versetzen. Uns Neueren ist freilich in Kupferstich und Lithographie die volle Licht- und Schattenwirkung durch die Mittel der Zeichnung geläufig. Wo die Alten in Zeichnung das Höchste geleistet haben, wie in den Gravierungen der ficoronischen Ciste, da ist der Umriß der Gestalten durch eine Linie von durchaus sich gleichbleibender Stärke umzogen; Innenkonturen sind auf das Notwendigste beschränkt; Gliederung der Flächen (durch das Spiel der Muskeln) wird nicht durch zusammenhängende Linien, sondern durch kurz gestrichelte Schraffierung nur angedeutet.

Also Illusion fehlt, zunächst nach der formalen Seite. Aber das Formale pflegt mit dem Geistigen weit enger zusammenzuhängen, als man zumeist anzunehmen geneigt ist. Jene Naturwesen, in denen sich das Bild der Natur spiegeln soll, sind ohne einen gewissen Grad von Illusion nicht denkbar. Läßt sich die Eigentümlichkeit einer Gestalt, wie die des Flußgottes aus dem Parthenongiebel durch bloße Linearzeichnung ohne jede Angabe von Licht und Schatten auch nur annähernd wiedergeben? Es genügen nicht bloß begrenzende Linien: wir verlangen wenigstens Flächen, und hier gerade Flächen, welche durch die zartesten Übergänge untereinander verbunden sind, wie sie durch einzelne Linien sich nie vollständig wiedergeben lassen. Aber selbst die vollendetste reine Plastik vermag hier kaum alles zu erreichen. Wir werden diese Wesen erst ganz verstehen, wenn wir sie in Verbindung mit ihrem eigensten Element und mit diesem durch die Farbe verbunden erblicken. — Was von der körperlichen Gestaltung, das gilt auch von dem geistigen Ausdruck. Auch die feinen Abstufungen pathetischer, melancholischer, sentimentaler Stimmungen verlangen Flächen, verlangen das Spiel von Licht und Schatten und schließlich Farbe.

Also auch das Maß der technischen Mittel, über welche die Vasenmalerei zu verfügen hatte, wird wesentlich dazu beigetragen haben, daß sie die Darstellung jener besonderen Art von Naturwesen gemieden hat. Lag es doch nicht im Wesen der hellenischen Kunst, mit den beschränkten Mitteln einer Kunstgattung das erreichen oder gar noch überbieten zu wollen, was eine andere ihrer Natur nach leichter und besser zu leisten imstande war.

Von diesem Punkte aus würde sich die Untersuchung leicht überleiten lassen zu der Frage, wie weit neben der durch das Verhältnis des Homer und des Hesiod erläuterten poetischen Auffassung auch die technischen Bedingungen auf die Auswahl und die Durchbildung der in der Vasenmalerei dargestellten Gegenstände überhaupt eingewirkt haben. Es würde sich

dabei wahrscheinlich herausstellen, wie das Fehlen der Illusion wesentlich, ja vielleicht entscheidend dazu mitgewirkt hat, der Vasenmalerei den Charakter einer Bilderschrift im höheren Sinne zu bewahren, welche mehr unsere Phantasie zum Denken anregen als den Sinnen Befriedigung gewähren soll. Doch diese Frage, wie sie sich eben jetzt mir erst aufdrängt, bedarf zu ihrer Beantwortung weniger einer für den Augenblick angestrengten Arbeit als einer längeren ruhigen und vielseitigen Erwägung.

Ich breche daher hier ab und wende mich einem ganz neuen Ausgangspunkte zu, der von den bisherigen Erörterungen zunächst weit abführt, aber doch in einem gewissen inneren Zusammenhang mit denselben steht.

Die Darstellungen der Geburt des Erichthonios auf Vasen desjenigen rf. Stils, welcher dem malerischen vorangeht, beschränken sich auf eine geringe Figurenzahl: neben der Hauptgruppe: Ge, Athene und Erichthonios, finden sich der schlangenleibige Kekrops, Hephaistos nebst zwei Niken (Chiusi, jetzt Palermo; Mon. d. Inst. III 30); Hephaistos allein (München 443; Mon. d. Inst. I 10); oder Zeus, eine weibliche Gestalt und Nike (London 749; Gerhard A. V. III 151). Nur auf den Außenbildern einer Trinkschale aus Tarquinii (Mon. d. Inst. X 38; vgl. Ann. 1877, 418 sqq.) erweitert sich der Kreis, indem zu der Hauptgruppe mit Kekrops und Hephaistos noch die drei Schwestern Herse, Aglauros und Pandrosos und außerdem die bärtigen Gestalten des Erechtheus, Aigeus und Pallas hinzutreten. Die drei Schwestern lassen sich, wenn auch nicht in volle Übereinstimmung, doch noch recht wohl in genügenden Zusammenhang mit der schriftlichen Überlieferung der Sage bringen. Richtig aber ist, was der Herausgeber bemerkt, daß sich in dieser keine Nachricht finde, welche die drei genannten männlichen Gestalten in eine bestimmte Beziehung zur Geburt des Erichthonios setze, ja daß ihre Gegenwart, wenigstens die des Aigeus und Pallas, mit der gewöhnlichen Chronologie sogar in bestimmtem Widerspruche stehe. Und dennoch verlangt ihre Gegenwart eine Erklärung. Sollen wir uns nun etwa mit der Annahme begnügen, daß, als der Maler eine an Zahl beschränkte Komposition für zwei Außenbilder einer Trinkschale zu verwenden veranlaßt war, er die Gestalten beliebig aus der ältesten Sagengeschichte nur zum Zwecke der Raumfüllung herausgegriffen habe? Das trägt doch gar zu sehr den Stempel eines Auskunfsmittels der Verlegenheit. Eher läßt sich vielleicht auf einem Umwege zur Lösung der Schwierigkeit gelangen.

Es pflegt allerdings am nächsten zu liegen, die Erklärung bestimmter Erscheinungen innerhalb der Kunst desjenigen Volkes zu suchen, in dessen Erzeugnissen sie uns zunächst entgegentreten. Aber auch in der Kunst sind gewisse Ideen nicht an einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit gebunden. Sie können wiederholt, an verschiedenen Orten und in verschiedenen Zeiten gewissermaßen neu geboren werden und wenn auch nicht in völlig gleicher, doch in analoger Gestaltung in die Erscheinung treten. So wandten sich meine Gedanken von dem Vasenbilde auf die christliche Kunst, in welcher namentlich gegen das Ende des Mittelalters und im Beginne der Neuzeit sich aus der Masse der heiligen Darstellungen eine enger begrenzte Gattung ausscheidet, die man sich gewöhnt hat als s a n t e c o n v e r s a z i o n i zu bezeichnen. Um mir über den Begriff dieser mir nur im

allgemeinen bekannten Gattung, über ihre Entstehung und über ihre Entwickelung klarer zu werden, nahm ich den Rat des Herrn Dr. B. Riehl in Anspruch, aus dessen freundlichen Mitteilungen ich das Folgende entnehme.

Die santa conversazione entsteht, indem auf einem mehreren Heiligen geweihten Altar die Statuen derselben nebeneinander aufgestellt werden, zuerst ohne weitere innere Verbindung, ja häufig noch räumlich etwa durch Säulenarkaden voneinander getrennt. Überragt unter denselben eine an Bedeutung die andern (z. B. Maria, Christus), so erhält diese den Ehrenplatz, um den sich die andern symmetrisch gruppieren. Bei der Übertragung solchen plastischen Altarschmuckes auf die Malerei muß schon die Vereinigung der verschiedenen Figuren auf der einheitlichen Bildfläche nach und nach auf ein engeres Zusammenschließen derselben hinweisen. Sie vereinigen sich z. B. um die Madonna, den Gekreuzigten im Momente gemeinsamer Anbetung, oder es tritt etwa ein musizierender Engel hinzu, der schon mehr innerlich die Gestalten zu einer gemeinsamen Stimmung verbindet, während auch die absolute Ruhe der Handlung mehr einem gewissen Maße von Bewegung und dadurch näheren Beziehungen der einzelnen Figuren zueinander Platz macht. Gleichwohl wollen auch diese künstlerisch einheitlich geschlossenen Bilder nicht die Darstellung eines bestimmten historischen Momentes geben (etwa eine Anbetung der Madonna und des Christuskindes unmittelbar nach der Geburt oder die Trauer um den Gekreuzigten nach der Kreuzigung), sondern es handelt sich auch hier nur um eine, wenigstens im gewissen Sinne willkürliche Zusammenstellung von Heiligen, was unzweifelhaft aus dem Umstande hervorgeht, daß in einer und derselben Reihe ohne alle Rücksicht auf Chronologie Gestalten sich vereinigt finden, deren Lebenszeiten durch Jahrhunderte voneinander getrennt sind. Ja wenn z. B. in einem Gemälde des Carpaccio in der Akademie zu Venedig Joachim und Anna im Momente ihrer Begegnung und zu ihren Seiten die h. Ursula und Ludwig der Heilige dargestellt sind, so handelt es sich nicht sowohl um die Umarmung, sondern diese Gruppierung erscheint nur gewählt, weil sie besonders charakteristisch ist, um die beiden Figuren allgemein kenntlich zu machen.

Das letzte Ziel, auf welches diese ganze Entwickelung zuerst unbewußt hinstrebt und in dem sie eigentlich erst ihre innere Berechtigung findet, scheint mir in einer Auffassung erreicht, als deren hervorragendste Manifestation wohl unbestritten Raffaels sixtinische Madonna betrachtet werden darf. Aus der santa conversazione wird eine Vision. Die Madonna ist nicht die eine persönliche, in das menschliche Dasein getretene Mutter mit dem Kinde, sondern ihre ewige Idee, die nicht aufhört zu sein, die überall erscheinen und, fügen wir hinzu, überall Segen bringend wirken kann. Betrachten wir unter den gleichen Gesichtspunkten Raffaels Transfiguration, so ist auch hier der Christus der Erzählung in der Apostelgeschichte durch den Künstler verklärt zu dem ewigen, stets gegenwärtigen Heiland und Erretter aus der Not. Und ordnet sich nicht auch die Disputa der gleichen Auffassung unter? Ja selbst die Schule von Athen löst sich uns los von Zeit und Raum, und es bleibt das in der Idee vorhandene einheitliche Bild des Geisteslebens aller Zeiten.

Dürfen wir ähnliche Ideen in der griechischen Kunst voraussetzen? Beginnen wir von der zuletzt genannten Hinweisung, so besitzen wir nicht

nur in einer Handschrift des Dioskorides zwei Hebdomaden griechischer Ärzte, die ohne künstlerische Verbindung ganz lose zusammengeordnet sind (Visconti, Icon. gr. I 34—35), sondern auch in einem Mosaik der Villa Albani (Winckelmann, Mon. in. n. 185) die Disputa einer Hebdomas, einer Siebenzahl von Männern, wie allgemein angenommen wird, die Bildnisse von Philosophen oder Gelehrten, die wohl nie wirklich im Leben zusammengetroffen sind, sondern sich nur im Bilde zu geistiger Gemeinschaft vereinigen. — Auf dem hochaltertümlichen korinthischen Gefäße des Chares (Arch. Ztg. 1864 T. 184) marschieren zu Pferde auf: Achilleus, Patroklos, Protesilaos, Nestor, Palamedes und ihnen gegenüber Hektor und Memnon. So standen sie nie zum Kampfe einander gegenüber. Wohl aber waren sie vereinigt in der Phantasie eines Kindes, hier eines Malers aus der Kindheit der Kunst, und so, mit ihren Rossen Xanthos, Balios, Podargos und Orion, wurden sie diesem zu einem einheitlichen Gesamtbilde des großen troischen Krieges. — Auf einem oder zwei schwarzfigurigen Vasenbildern (Mon. d. Inst. III 44; vgl. Gerhard A. V. I 5) erscheint unter den bei der Geburt der Athene anwesenden Göttern auch Herakles, in offenbarer Mißachtung der Zeitfolge, nach der wir vielmehr Athene bei der Geburt des Herakles zu finden berechtigt sind. Und doch werden wir hier nicht von einem Anachronismus sprechen dürfen, sondern müssen die Erklärung in einer Auffassung suchen, die sich mit derjenigen der sante conversazioni allerdings nicht vollkommen deckt, aber doch auf verwandte geistige Grundanschauungen hinweist. — Ja, auf dem Höhepunkte der griechischen Kunst, nicht auf einem Vasenbilde, sondern an der Basis des olympischen Zeus, finden wir wiederum den Herakles der Athene gesellt bei dem ersten Auftauchen der Aphrodite aus dem Meere.

An diese Reihe schließt sich jetzt die Erichthoniosgeburt der tarquiniensischen Trinkschale. Diese Geburt ist für Attika nicht eine zufällige, einmalige Tatsache; sie ist gewissermaßen das Symbol der Gründung des attischen Landes und Lebens und seiner sagenhaften Urgeschichte. Wir verlangen nicht historische Wahrheit. Wir fassen, was in der Erzählung zeitlich auseinander liegt, zu einer ideellen Einheit, einem einheitlichen Kulturbilde zusammen, in dem neben Erichthonios auch Erechtheus, Aigeus und Pallas ihre Stelle finden.

Zu diesem Bilde besitzen wir eine vollständige Parallele: Triptolemos begründet den Ackerbau und mit ihm durch die eleusinischen Kulte eine neue Stufe der Zivilisation. Seine Sendung stellt sich uns dar nicht als eine einmalige, sondern als eine ewige, und so erscheint in dem wegen der Gestalt der Eleusis schon obenerwähnten Bilde des Hieron bei seiner Aussendung neben Zeus, Poseidon und andern Göttern auch Eumolpos, mag ihn nun die Sage sonst, wie es immer ihr beliebt, mit der Geschichte der eleusinischen Kulte verflechten. Überhaupt wird einmal eine Revision der Triptolemos- und sonstigen eleusinischen Darstellungen nicht überflüssig sein, da z. B. die Gegenwart des Herakles, der Dioskuren in denselben nach den hier dargelegten Gesichtspunkten einer anderen Beurteilung unterliegen dürfte als bisher. Das Gleiche dürfte von der Vereinigung des Kekrops, Erechtheus und ihrer Töchter auf der Boreasvase in München (376) gelten; und hierher möchten auch einige Persephonedarstellungen gehören (Förster, Raub der Persephone 237 ff.), die nicht der gewöhnlichen Erzäh-

lung von ihrem Raube folgen, sondern eher ihre Erklärung in dem ewigen Wechsel ihres Aufenthaltes zwischen Ober- und Unterwelt zu finden scheinen.

Es muß der Zukunft überlassen bleiben, ähnliche Erscheinungen noch weiter in bildlichen Darstellungen nachzuweisen. Nur darauf mag noch hingedeutet werden, daß diese ganze Betrachtungsweise auch über die Kunst hinaus auf die Beurteilung mancher schriftlichen Überlieferung aus der griechischen Mythen- und Sagenwelt einen gewissen Einfluß auszuüben wohl geeignet sein dürfte.

Wie verträgt sich dieselbe aber schließlich mit dem, was wir in dem ersten Teile dieser Erörterungen über gewisse Beschränkungen der Vasenmalerei in der Wahl ihrer Gegenstände glauben festgestellt zu haben? Weisen nicht gerade die Sagen von Erichthonios und Triptolemos, die Geburt der Athene schon an sich und noch mehr in ihrer idealen Verallgemeinerung auf das Gebiet der Religion und des religiösen Glaubens hin? Es wird nötig sein, gewisse Grundbegriffe etwas bestimmter auseinander zu halten, als wir es gemeinhin zu tun pflegen. Wir vermischen leicht in unseren Vorstellungen die Begriffe von Religion, von Theologie oder Theogonie und von Dogmatik. Jene sante conversazioni und Visionen sind gewiß religiöse Bilder. Der Gehalt und die Bedeutung der einzelnen Gestalten in denselben sind theologisch gegeben und fixiert. Aber wir können nicht sagen, daß ihre besondere Zusammenordnung eine dogmatische Geltung habe. Wo nicht etwa ganz persönliche Beziehungen maßgebend gewesen sind, da waltet meist mehr der Geist der Legende, an deren Bildung gerade die freie Phantasie einen das theologische Element äußerlich vielfach steigernden, aber im Grunde noch mehr zersetzenden Anteil hat. Hat doch auch die christliche Kunstforschung gerade in neuester Zeit vielfach die Beweise dafür beigebracht, daß die Künstler den Inhalt ihrer biblischen Darstellungen keineswegs immer und zuerst aus der Bibel selbst, sondern aus manchen andern, dem Laien näher liegenden Quellen geschöpft haben!

Bei den Griechen ist das dogmatische Element besonders in der Religion der Orphiker und den mit ihnen im Zusammenhange stehenden Mysterien vertreten. Die letzteren haben, wie in der Kunst überhaupt, so in der Vasenmalerei kaum bemerkbare Spuren hinterlassen. Ist einmal ausnahmsweise und, wie es scheint, im Hinblick auf moralische Ideen der Mysterien auf einem Vasenbilde Dike dargestellt, wie sie die Adikia straft (Mem. d. Inst. II 383; t. IV 4) [Abb. 15], so ist selbst hier der Gedanke in eine Tat umgesetzt, um zu künstlerischer Anschauung gebracht zu werden. — Orphische Einflüsse hat man lange gerade in den Darstellungen des eleusinischen Kreises gesucht, aber ihre Verteidiger dürften wohl jetzt ziemlich ausgestorben sein. Erichthonios und Triptolemos, obwohl sie bei Hesiod nicht erwähnt werden, möchten an sich, nach ihrer Geburt und ihrem Wesen, sich recht wohl in eine Theogonie einreihen lassen. Aber der Kreis von Gestalten, von denen sie gerade in Vasenbildern umgeben sind, erinnert uns wieder lebhaft an das Legendarische in der Auffassung der sante conversazioni. Es ist nicht das Dogma, sondern die an Religion und Geschichte sich anlehnende, sonst aber frei schaffende Sage, welche den Stoff erst für die Vasenmalerei vorbereitet und ihr zugänglich gemacht hat. Bedarf diese Auffassung noch einer Bestätigung, so finden wir dieselbe in den freilich seltenen Fällen, in denen die Vasenmalerei ihre Stoffe nicht dem

religiösen, sondern einem in gewissem Sinne entgegengesetzten Gebiete entlehnt, dem der wirklichen Geschichte. Zur Religion verhalten sich jene Bilder nicht anders, wie die Kroisos- und die Dareiosvase zu eigentlicher Geschichte: nur dem Stoffe nach sind sie dieser entnommen, in der Auffassung sind sie durch die Poesie wie im Lichte der Sage verklärt.

Vom einzelnen ausgehend bin ich zu allgemeinen Gesichtspunkten gelangt, die aber wieder auf das einzelne in weiten Kreisen zurückwirken müssen. Da finden wir mehrfach Darstellungen von Gottheiten auf den ihnen geweihten Tieren, aus denen ich eine herausgreifen will: Mon. d. Inst. VI 67. Auf der einen Seite dieser Vase ist Dionysos auf einem Ziegenbock, auf der anderen Hermes auf einem Widder gelagert. Wohl scheint es nahe zu liegen, an einen gemeinsamen Kultus der beiden Gottheiten zu denken. Beide halten auch das gleiche Attribut, den Kantharos, und beide sind begleitet von bärtigen Satyrn mit Flöte, Schlauch, Weingefäßen. Begegnen wir aber auf einem anderen Gefäße (Ann. d. Inst. 1862, t. H.) wiederum den beiden Tieren und jedes von ihnen geritten von einem flötebiasenden Hirten, werden für uns da nicht auch in dem ersten Bilde die Tiere ebenso wichtig wie die Götter, scheint nicht in dem ganzen Bilde durch die Vergleichung des zweiten der Gedanke an ein ländliches Fest eigentlich das Übergewicht zu gewinnen, selbst wenn dasselbe von zwei Gottheiten gefeiert wird? Wenn im Idyll bei Theokrit Ziegen- und Schafhirt im Wechselgesange kämpfen, so bedurfte es doch schwerlich erst des Idylls, um eine solche Gegenüberstellung zu erfinden, die nach der Natur der Sache sicher schon längst im Leben vorhanden war. — Wir finden ferner Apollon auf seinem Dreifuß, Herakles in seinem Skyphos, Hermes auf seinem Widder über das Meer fahrend oder reitend. Auch hier mag man zuerst an religiöse Beziehungen der einzelnen Götter zu ihren Kultobjekten denken. Aber wenn wir schon bei Homer lesen, wie die Götter vereinigt oder einzeln zu den Aithiopen am fernen Okeanos ziehen, um sich dort der Opfer zu erfreuen, liegt da der Gedanke so fern, daß auch den Vasenmaler die Erinnerung an solche Götterreisen zu seiner Auffassung veranlaßt habe? — Besonders aber möchte ich an eine ganze Kategorie erinnern, die in neuerer Zeit ziemlich vernachlässigt worden ist: ich meine die Vereine von Göttern, die zunächst auf schwarzfigurigen Vasen und meist in mäßiger Zahl etwa zu drei bis sechs zusammengestellt sind. Sehen wir von leicht verständlichen Gruppierungen, wie dem delphischen Dreivereine ab, so hat es bisher selten gelingen wollen, bestimmte Beziehungen der Gestalten untereinander auf dem Wege mythologischer Forschung nachzuweisen. Unwillkürlich müssen sie uns an die sante conversazioni erinnern, bei denen anfangs gleichfalls die Zusammenordnung eine ziemlich lockere und oft wohl nur durch zufällige oder persönliche Gründe veranlaßt gewesen zu sein scheint, während erst nach und nach die vereinzelten Gestalten mehr einheitlich zusammenwachsen. Nach der letzteren Richtung läßt sich etwa ein Vasenbild (Mon. d. Inst. IV 11) betrachten, auf dem Hermes leierspielend und begleitet von einem Ziegenbock voranschreitet, nach ihm Herakles flötespielend und neben ihm ein Rind, endlich Iolaos folgt. Richtig hat hier schon der Herausgeber, Ussing (Ann. 1844 S. 220), an des Archilochos *τήνελλα καλλίνικε* erinnert, das noch Jahrhunderte später im horazischen io triumphe seinen Wiederhall finde. Dieser poetische Ge-

danke einer Siegesfeier ist aber wohl geeignet, die Brücke zum Verständnis einiger größerer Göttervereinigungen auf Vasen des mittleren Stiles zu bilden (Welcker, A. D. V S. 361; T. 24; vgl. Mus. Gregor II 21, 1; Gerhard, A. V. I 7). Da erblicken wir vor allen Zeus als den König der Götter sitzend und ihm gegenüber ebenso Hera, zwischen ihnen Iris oder Nike, bereit dem Gotte die Schale zu füllen, dazu in einem der Bilder Apollon mit der Leier im langen Kitharodengewande, dann aber in weiterer Folge rings um das Gefäß herum Hermes, Poseidon, Athene, Pluton, Dionysos u. a. Auch hier ist es wohl gerechtfertigt, an eine Sieges- oder etwa eine Hochzeitsfeier zu denken, welche den Anlaß zur Vereinigung geboten, mögen wir auch über die Bedeutung der Gegenwart einer jeden der einzelnen Gestalten vorläufig im Dunkel bleiben.

Wir werden uns zuerst mit dem Gedanken vertraut machen müssen, daß auch in Darstellungen dieser Art die theologische Auffassung weit überwogen wird durch die poetische, und die nächste Bestätigung dafür haben wir in den Monumenten selbst zu suchen. Daran aber wird sich als weitere Aufgabe eine erneute Prüfung der poetischen Reste des Altertums schließen müssen. Mag auch dieselbe bei einem ersten Umblick keine reiche Ausbeute versprechen, so bin ich doch der Überzeugung, daß sich auch hier das Sprüchwort bestätigen wird: wer sucht der findet.

Diese Aufgabe heute zu lösen kann nicht meine Absicht sein; mir genügt es, zu weiterem Nachdenken anzuregen.

Oreste ed Ifigenia in Tauri.*)

(1861.)

„. . . Anche il seconde rilievo [Abb. 37] proviene dall' isola di Melos e si trova nella piccola collezione di antichità del sig. Komnos, professore alla scuola de' cadetti al Pireo, ma abitante in Atene . . .

Sopra tre gradini sta una specie di mensa od ara, sopra alla quale fino al punto più alto del rilievo ergesi, non dubbiosa per me, una delle solite stele sepolcrali coronata d' un piccolo frontone. Vi ravviso il sepolcro di Agamennone, e nel vaso posto sul gradino superiore riconosco quello che costantemente ne' monumenti vien dato ad Elettra per servir alle libazioni mortuarie. Il giovane con clamide e pileo appeso dietro le spalle, assiso sopra la citata mensa, è Oreste: colla destra alza la spada sguainata diritta innanzi al sepolcro del padre; la testa come in contradizione con questo gesto risoluto è inchinata, ed un' espressione di dolore fortemente pronunciata, più ancora nell' originale che nel nostro disegno, circonda la sua bocca. Più tranquillo, ma pensierosamente appoggiando il capo sulla destra, è assiso sul gradino inferiore il suo compagno Pilade, al quale l' arte anche altrove attribuisce una parte piuttosto subordinata

*) Annali dell' Instituto XXXIII 1861, p. 348—351. Monumenti dell' Instituto VI, tav. 57, 2. [Da Brunns Deutung des Terrakottareliefs als „giunta“ zu Conzes Veröffentlichung erschienen ist, so ist der wichtigste Teil von Conzes Auseinandersetzungen mit abgedruckt worden.]

ne' fatti di Oreste. All' incontro sul gradino superiore sta Elettra drittamente in piedi, vestita di lungo semplice chitone senza cinta, le cui lunghe pieghe fanno comparir la figura anche più elevata. La testa è alzata, lo sguardo diretto in avanti e con un gesto di superbia, il cui significato mi resta poco chiaro, pone la sinistra sul proprio capo, mentre mette la destra sotto l' ascella del fratello, che colla sua sinistra s' appoggia sulla di lei spalla, egli come infermo sopra la forte. Suppongo che la scena abbia luogo dopo il riconoscimento di Elettra ed Oreste. Stanno ancora al sepolcro del padre, sul quale il figlio si è messo a sedere come un supplice, precisamente nel modo descritto da Eschilo: ma è il momento, nel quale presso Euripide vien pronunciato quel ἔστω, quando dietro l'istigazione di Elettra Oreste si decide alla vendetta ....



37. Orest und Iphigenie.
Terrakottarelief von Melos. (Mon. d. Inst.)

Qu'est' interpretazione .... mi sembra la più probabile, anzi, riguardo all' insieme della composizione, certa, ... sebbene il sig. dott. Brunn propose di riconoscere piuttosto Oreste ed Ifigenia in Tauri, interpretazione, che a parer mio vien resa impossibile per la sola stela sepolcrale, indubitata per me, innanzi alla quale si passa la scena." A. Conze.

Siccome dal sig. Conze nelle ultime sue parole vien accennata la diversa spiegazione proposta da me della seconda terracotta, così mi sarà permesso di giustificarla e di svilupparla brevemente. Non nego che una stela sepolcrale poteva esser figurata come la vediamo qui; ma bisogna pur concedere, che meno soggetta ad equivoco era l' altra forma sormontata da una palmetta, della quale fece uso l' artista del primo rilievo.*) Più importante però mi sembra, che simili stele ne' monumenti figurati quasi costantemente sono erette sopra semplici gradini, mentre qui trovasi frapposta una „mensa o ara" al dir dello stesso sig. Conze. Che essa non era destinata a servir ordinariamente da sedia, si conosce dalla stessa posizione di Oreste, che non potrà esser giustificata se non per una circostanza particolare del mito. Ma quale sarebbe essa nell' incontro con Elettra? L' esitazione di Oreste di metter mano sulla propria madre, alla quale accenna il sig. Conze, tanto presso Eschilo, quanto presso Euripide ha luogo nel momento innanzi al fatto stesso, ed allora è giustificata

*) [Orestes und Elektra am Grabe des Agamemnon, Terrakottarelief aus Melos, von Conze auf derselben Tafel der Monumenti veröffentlicht. Oben Abb. 35.]

psicologicamente; ma quando si tratta de' preparativi innanzi alla tomba del padre, Oreste è deciso alla vendetta non meno di Elettra. Ma sia stato pur allora esitante un momento, non ne sarebbe ancor giustificata per niente quell' espressione di profondo dolore ed angoscia nella bocca: nemmeno la spada potrebbe esser sguainata prima che non fosse finita quest' esitazione. Pilade finalmente per qual motivo già in questo momento potrebbe esser tanto immerso nella tristezza, tanto abbattuto? Non sarebbero questi gli eroi adattati a consumar un' atroce vendetta. Sono piuttosto oppressi da un fatto già consumato. Ora sappiamo che Oreste, per liberarsi dalle Furie, va in Tauri; presso Euripide (Iph. in Taur. 281 sgg.) ancora al suo arrivo vien preso dalla smania e credendosi perseguitato dalle Furie cerca di difendersi colla spada, la quale scena s' incontra pure in un rilievo: Overbeck *Gall.* t. 30, 1, cf. 3 e 5, e p. 726. È vero che essa presso Euripide precede l' incontro con Ifigenia; ma anche riconosciuta la sorella, Oreste non si sente ancora rassicurato (980):

ἢν γὰρ θεᾶς κατάσχωμεν βρέτας
μανιῶν τε λήξω

e così infatti in un dipinto vasculare (Overb. 30, 4) lo troviamo assiso con animo oppresso e come supplice sull' altare innanzi ad Ifigenia. Riferisce poi Aristotele (Poet. 16 e 17) sulla tragedia di Poliido, che in essa Ifigenia riconobbe il fratello a quel detto che, siccome la sorella era stata sacrificata, così dovea succedere anche a lui. Le quali parole sembrano ben convenire ad uno che sentendosi oppresso dalle Furie desidera piuttosto di morire che di salvarsi. Attenendoci a questi confronti, crediamo che tutti i concetti del nostro rilievo si spieghino in modo molto semplice. Mentre si prepara il sacrifizio, Oreste credesi di nuovo assalito dalle Furie, ed assiso sull' altare, come sul vaso citato, sguaina la spada per difendersi. Per le parole pronunciate in questo stato di esaltazione tradisce il segreto della sua nascita. Ifigenia lo riconosce, gli si presenta, lo sostiene, come per dargli nuova vita, mentre egli appena si raccoglie e Pilade, disperando di trovar in Tauri la promessa salvezza dell' amico, sta ancor immerso in profonda tristezza. — Così tutti i concetti diventano parlanti, nè mi pare che qualche particolarità dell' apparato scenico possa valer a farci rigettare l'interpretazione proposta. Intanto l' altare, non spiegato dal Conze, con essa va benissimo d' accordo; il vaso dietro ad Ifigenia si ritrova in altri monumenti (p. e. Overb. 30, 2 e 3) e si spiega dall' officio d' Ifigenia di consecrar le vittime alla morte, lavando o bagnandone i capelli (Eur. Iph. in T. 622). La stela finalmente trova una qualche analogia in altri monumenti (Overb. 30, 3; 5; 6; 9). Vedendo però che sopra un vaso (ib. 7) innanzi al tempio è posto un bacino con alto piede (ἀποῤῥαντήριον), e conoscendo l' importanza delle fontane nei recinti sacri, potremo forse supporre, che l' artista avendo bisogno di chiuder la sua composizione con un oggetto elevato, vi abbia voluto figurar una fontana in forma d' un' alta stela. In ogni modo vediamo dalle altre rappresentanze del medesimo mito, che all' artista restava sufficiente libertà nell' adornar il locale della scena in vario modo.

Non posso tralasciar quest' occasione, senza oppormi alla denominazione di Oreste ed Elettra data da due celebri dotti della Germania a quel

gruppetto di terracotta menzionato nel precedente articolo*), che rappresenta una donzella abbracciante un giovane. Se il ch. editore pretende, che vi sia figurato propriò il momento, nel quale Elettra presso Sofocle (v. 1226) esclama *ἔχω σε χερσί*; mi permetterà di opporgli, che in queste parole non si parla per niente d' un abbracciare; piuttosto Elettra come diffidandosi di se stessa, domanda: è vero, che ti tengo colle mani? Potrei di più chiamar collo stesso diritto queste due figure Oreste ed Ifigenia, citando Euripide (Iph. in Taur. 829):

ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον χθονός ἀπὸ πατρίδος .....

Ma nè questa, nè qualsiasi altra denominazione mitologica potrebbe esser comprovata, ove manca qualunque contrassegno caratteristico, ove in ispecie il manto del giovane si oppone decisamente alla denominazione di Oreste. Non voglio dinegar il merito artistico a questo gruppetto, ma è un puro lavoro di „genere".

Medea und die Peliaden.**)

(1881.)

Bei der Deutung eines Kunstwerkes pflegen zwei Hauptmomente in Betracht zu kommen: die geistige Motivierung der Charaktere und der Handlung und die äußere Charakterisierung der Gestalten durch Kleidung, Attribute usw. In der Regel werden sich beide Momente leicht in Einklang bringen lassen. Wie aber haben wir uns zu verhalten, wo das eine mit dem andern in Widerspruch zu stehen scheint? Welchem von beiden haben wir da das größere Gewicht beizulegen? Diese Frage kam während der letzten Jahre meines römischen Aufenthaltes mehrmals zwischen mir und den meiner Führung in den Museen folgenden jüngeren Archäologen im Angesicht des schönen griechischen Reliefs zu lebhafter Erörterung, welches Medea und die Töchter des Pelias mit der Bereitung des Kessels zur Verjüngung ihres Vaters beschäftigt darstellt [Abb. 38]. Die eine Figur, welche mit dem Schwerte in der Hand trübe sinnend dasteht, stimmt mit einigen bekannten Medeadarstellungen überein. Aber auch eine zweite Gestalt erhebt durch ihr fremdartiges Kostüm Anspruch auf den Namen der Medea. Die damaligen Diskussionen haben, wenn auch ohne ausgesprochene Polemik gegen mich, doch einen gewissen Einfluß auf die Fassung des Artikels über dieses Relief in der Beschreibung des lateranensischen Museums von Benndorf und Schoene (Nr. 92) ausgeübt. Erst später führte mich der Zusammenhang meiner Studien auf die streitige Frage zurück und legte mir gewissermaßen den Zwang auf, durch erneute genaue Prüfung eine bestimmte Entscheidung zu suchen.

---

*) [Annali 1861, S. 340, Anm. 2. Die Gruppe befindet sich in München, wurde von Curtius als Orest und Elektra gedeutet und von Jahn unter Zustimmung in den Berichten der Sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1861 Taf. 3 veröffentlicht. Christ, Führer d. d. Antiquarium S. 16, Nr. 647.]

**) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-pilol. hist. Classe 1881, II, S 95—103: Exegetische Beiträge Nr. 1.

Das Werk trägt rein griechischen Charakter und gehört, wenn nicht der Ausführung, doch sicher seiner Erfindung nach der besten griechischen Zeit an. Wie sehr sich dieselbe einer sparsamen, aber um so feiner abgewogenen Zurückhaltung in der Entwickelung der Motive befleißigt, ist allgemein anerkannt, und die Erklärung muß daher um so mehr bestrebt sein, gerade diesem Charakter besondere Rechnung zu tragen: sie darf nichts für Zufall oder Nachlässigkeit halten, sondern muß von jedem auch nur leise angedeuteten Zuge Rechenschaft abzulegen imstande sein. Gehen wir daher mit solchen Voraussetzungen an die Betrachtung und lassen dabei die Eigentümlichkeit in der Bekleidung der links stehenden Figur vorläufig einmal außerhalb der Berechnung!

Um drei Gestalten handelt es sich: zwei Peliaden, die wir trotz der Mehrzahl zu einer Einheit zusammenfassen, und um Medea, die, obwohl nur eine, an geistiger Bedeutung die beiden andern reichlich aufwiegt. Wiegt aber die Fremdartige, nennen wir sie vorläufig die Barbarin, wirklich die beiden andern auf? Der Künstler läßt es an einer bestimmten Andeutung nicht fehlen. Die Schwertträgerin greift mit ihrem bloßen, etwas zur Seite geneigten Haupte leicht auf den obern Rand des Reliefs über, die Barbarin reicht nur mit der Spitze ihrer Kopfbedeckung bis an denselben heran. Die mittlere Figur wird von der Schwertträgerin zum Teil verdeckt: materiell —, aber fast noch mehr geistig; sie kann dieser nicht geistig ebenbürtig sein. Sie ist rein äußerlich beschäftigt, den Dreifuß richtig aufzustellen;



38. Medea und die Peliaden.
Relief im Lateran. (Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

die Barbarin steht zwar erwartend da, aber indem sie den Deckel des Gefäßes auf ihrer Linken zu lüften im Begriff ist, wartet sie nur den Moment ab, daß der Dreifuß feststeht, um dann dienstbeflissen, einem schon erhaltenen oder noch bevorstehenden Winke der Schwertträgerin folgend, ohne weiteres Besinnen den Inhalt des Gefäßes in den Kessel auszuleeren. In der Gestalt der Schwertträgerin ist alles Denken und Sinnen. Die Waffe ruht in ihrer Hand: wird sie überhaupt gebraucht werden? zum Guten oder zum Schlimmen? Während die beiden anderen zu gemeinsamer Tätigkeit vereinigt nur auf das Äußere der Handlung bedacht scheinen, steht die Schwertträgerin halb von ihnen abgewendet da, scheinbar ihren eigenen Gedanken nachhängend, und doch offenbar allen

12*

Vorgängen mit gespannter Aufmerksamkeit folgend. Zwei metrischen Kürzen gegenüber haben wir in ihr eine Länge, und zwar eine Länge mit dem Akzent, welche die beiden Kürzen rhythmisch mehr als genügend aufwiegt.

Wenden wir uns jetzt zum Mythos! Die Angaben, ob Medea, ob die Töchter den Pelias schlachten, sind schwankend. Die Töchter sind moralisch schuldig am Tode, auch wenn sie materiell nicht selbst die Hand anlegen. Medea ist schuldig, auch wenn die Töchter den Todesstoß führen: eben darum darf namentlich bei flüchtigen Erwähnungen auf den einzelnen Ausdruck kein zu großes Gewicht gelegt werden; und durch ein äußeres Abwägen der Zeugnisse wird daher eine Entscheidung nicht möglich sein. Richtiger ist es vielleicht, die ältesten Sühngebräuche ins Auge zu fassen. Eine jede Blutschuld, auch die unfreiwillige, verlangt Entsühnung. Allein von einer Entsühnung der Peliaden ist nirgends die Rede: sie fliehen nach Mantineia, nicht wegen der Blutschuld, sondern um der Schmach zu entgehen: *τὰ ἐπὶ τῷ θανάτῳ τοῦ πατρὸς ὀνείδη φευγούσας* (Paus. VIII 11, 1). Nirgends werden sie etwa wie Orestes von den Erinyen verfolgt. Nach der ursprünglichen Auffassung muß also die Rolle der eigentlichen Mörderin der Medea zugefallen sein, während die Hände der Peliaden von materieller Blutschuld frei blieben und sie nur von dem Vorwurfe törichter Leichtgläubigkeit und Unbesonnenheit getroffen wurden. Es fragt sich, wie dazu die Haltung der Schwertträgerin stimmt, sofern sie eine der Töchter des Pelias sein sollte. Man sagt, daß, als sie schon das Schwert zur Tat gezogen, ihr noch einmal Zweifel aufsteigen, über die sie zaudernd sinne. Dadurch aber kommt ein durchaus falscher Zug in das ganze Bild, ein Zug, der den Grundcharakter einer Peliade geradezu aufhebt. Die Bedenken, die Zweifel waren vorhanden, waren berechtigt vor der zum Beweise ihrer Kunst von Medea vollbrachten Verjüngung des Widders. Nach Vollendung dieses Blendwerks ist für sie kein Raum, keine Zeit mehr: sie sind befangen, und dieser Irrtum treibt sie einzig und allein zur Tat. So richtet die eine den Dreifuß her, während die andere auf die vermeintlichen, von Medea listig untergeschobenen Zaubermittel in ihrer Hand vertrauend kaum den Moment erwartet, sich ihrer zu bedienen. In der Hand der Medea, in der wir nur wirksame Mittel zu sehen gewohnt sind, würden die falschen nur als Werkzeuge eines groben Betruges erscheinen, ihrer Meisterschaft unwürdig. Wie ganz anders in den Händen einer der Peliaden! Mit der falschen Gabe steht sie da, trügerischen Worten vertrauend und das Verderben in den Händen tragend, wo sie Segen zu bringen vermeint. Wie eine willenlose Dienerin erscheint sie nebst ihrer dienstbeflissenen Genossin einem höheren Willen untertan. In törichtem Wahne wird sie selbst noch den Vater zur Schlachtbank schleppen müssen, so daß der dämonischen Lenkerin dieser Geschicke nichts weiter zu tun übrig bleibt, als den letzten verhängnisvollen Schlag zu führen.

So erweisen sich also alle einzelnen Züge als auf das feinste abgewogen; alles greift auf das schönste ineinander und nichts läßt sich loslösen, ohne die vollendet schöne Harmonie zu beeinträchtigen, wenn nicht zu zerstören.

Aber die barbarische Tracht — zwingt sie uns nicht, Medea in der Figur zur Linken zu erkennen? Wir kennen Medea in asiatischem Kostüm aus Vasengemälden des späten, durchaus malerischen Stils, und nur aus

diesen: selbst auf der großen Ruveser Amphora der Münchener Sammlung (Nr. 805) erscheint sie beim Drachenkampfe noch in durchaus griechischer Kleidung. Ihre asiatische Tracht steht also auf gleicher Linie mit der des Paris, des Pelops und beruht auf den Einflüssen Asiens, die mit der Zeit Alexanders beginnen. Wenn diese aber bei Paris und Pelops sich über die Vasenmalerei hinaus auch in anderen Kunstgattungen zeigen, so finden wir eine asiatisch gekleidete Medea weder in pompejanischen Wandgemälden, noch auf römischen Sarkophagen, noch in den Gemälde- und Statuenbeschreibungen eines Philostratos, Kallistratos, Libanios. Nun gar eine asiatisierende Medea in einem voralexandrinischen Werke wäre eine Anomalie, die, weit entfernt, die Richtigkeit der Deutung zu bestätigen, vielmehr einen gewichtigen, ja entscheidenden Grund zum Zweifel abgeben müßte.

Weiter: in jenen Vasengemälden dienen die asiatischen Gewänder als Prunkgewänder, um die Gestalt der Medea glänzend hervorzuheben. Fast entgegengesetzt wirkt die Kleidung in unserem Relief. Ist jene schmucklose Haube oder Kapuze wirklich die glänzende asiatische Tiara? Hat der schlichte lange Überrock etwas mit asiatischen Prachtgewändern zu tun? Der lose über den Rücken fallende Ärmel (*κόρη*) ist allerdings als ein Teil der medisch-persischen Tracht bekannt, welche einmal geradezu als eine Erfindung der Medea bezeichnet wird (Strabo XI 526). Aber das Ganze macht vielmehr den Eindruck einer auf praktische Zwecke, nicht auf besonderen Schmuck berechneten Tracht, bestimmt, um durch die künstlerische Schmucklosigkeit die Hoheit der Schwertträgerin nur um so großartiger hervortreten zu lassen. Um es kurz zu sagen: die Tracht ist nicht die eigentlich asiatische, sondern die der asiatisch-armenischen verwandte thessalische. Nach Strabo XI 530 hatte Armenien seinen Namen von einem Begleiter des Iason Namens Armenos aus der Stadt Armenien in Thessalien, und seine Gewährsmänner bezeichnen die armenische Tracht als die thessalische, von der das tragische Kostüm wesentliche Teile entlehnt habe. Das letztere nämlich habe einer gewissen Fülle bedurft, und die Thessalier als Bewohner der nördlichsten und kältesten Gegenden Griechenlands hätten in ihrer vollen Tracht dafür die passendsten Vorbilder geliefert (*καὶ τὴν ἐσθῆτα δὲ τὴν Ἀρμενιακὴν Θετταλικήν φασιν, οἷον τοὺς βαθεῖς χιτῶνας οὓς καλοῦσιν Θετταλικοὺς ἐν ταῖς τραγῳδίαις, καὶ ζωννύουσι περὶ τὰ στήθη καὶ ἐφαπτίδας, ὡς καὶ τῶν τραγῳδῶν μιμησαμένων τοὺς Θετταλούς. ἔδει μὲν γὰρ αὐτοῖς ἐπιθέτου κόσμου τοιούτου τινός, οἱ δὲ Θετταλοὶ μάλιστα βαθυστολοῦντες, ὡς εἰκός, διὰ τὸ πάντων εἶναι Ἑλλήνων βορειοτάτους καὶ ψυχροτάτους νέμεσθαι τόπους ἐπιτηδειοτάτην παρέσχοντο μίμησιν τῇ τῶν ὑποκριτῶν διασκευῇ ἐν τοῖς ἀναπλάσμασιν*). Auf das nordische Klima verweist Strabo XI 526 auch bei Gelegenheit der medischen Tracht. (Über die Verwandtschaft asiatischer und thessalischer Kleidung vgl. auch Athenaios XII 527b; XIV 663a.) Gerade durch die Verwendung thessalischer Kostümteile für Bühnenzwecke mochte die thessalische Tracht in Athen zu einer gewissen Berühmtheit gelangt sein, die dem Künstler die Veranlassung bot, sie zur äußeren Kennzeichnung der Peliade als Thessalierin zu verwenden. Er durfte es um so mehr, als an eine Verwechslung mit der Asiatin Medea zu seiner Zeit noch nicht zu denken war.

Schließlich mag hier noch einem letzten möglichen Einwande begegnet werden: wenn das fremdartige asiatische Kostüm erst in der Zeit nach

Alexander in der Kunst Eingang fand, dürfen wir dann ohne weiteres annehmen, daß die fremdartige nordgriechische Tracht schon in früherer Zeit berücksichtigt wurde? In einem Vasenbilde des noch nicht malerischen Stils (Gerhard, A. V. III 152) erscheint der thrakische Boreas mit einer thrakischen Mütze; in einem andern ebenso ein Thraker vor Orpheus (A. Z. 1868, T. 3). Dieselbe Mütze trägt aber auch der Thraker Orpheus in dem schönen, durch drei Wiederholungen in Neapel, Villa Albani und Paris bekannten Relief, welches seine kurze Begegnung mit Eurydike und deren Rückforderung durch Hermes darstellt.*) Ist es nun Zufall, daß gerade dieses Relief für die Verwendung nordgriechischer Kostümteile die schlagendste Parallele für das Medearelief darbietet? Es ist wohl allgemein anerkannt, daß unter allen antiken Kunstwerken keines dem Medearelief verwandter ist, als eben das Orpheusrelief. In beiden zeigt sich die gleiche geistige Temperatur, die gleiche Betonung der inneren Motive bei zurückhaltender Beschränkung der äußeren Handlung. In beiden beschränkt sich die Komposition auf drei Figuren von gleicher Reliefbehandlung, von gleichem stilistischem Charakter in Anlage und Ausführung der Gewandung usw. Beide stimmen in Format und Größe bis etwa auf ganz unwesentliche Diffe-

*) Nachträglich wurde mir von befreundeter Seite noch ein Bedenken darüber geäußert, daß meiner Deutung zufolge nur die eine der Peliaden als Thessalierin charakterisiert sein würde, die andere nicht. Ethnographische Uniformität dürfen wir bei römischen Barbarenkämpfen, z. B. an der Trajanssäule erwarten, zum Teil auch schon bei manchen späteren Vasenbildern, die durch das reiche asiatische Kostüm malerisch wirken wollen. Aber selbst bei den pergamenischen Gallier- und Perserfiguren finden sich in der Charakteristik des Barbarentums die verschiedenartigsten Abstufungen. Sonst befleißigt sich die griechische Kunst nach dieser Richtung der entschiedensten Zurückhaltung und bedient sich der fremdartigen Zutaten gerade nur so weit, als es zu verständlicher Charakteristik notwendig ist. Von Polygnot wird Memnon als Aithiopenkönig nur durch einen beigefügten Mohrenknaben bezeichnet (Paus. X 31, 7); wie er denn auch in einem Vasenbilde des Amasis (Gerhard A. V. III 207) in griechischer Rüstung zwischen zwei Aithiopen steht. In einem schönen pompejanischen Iphigenienbilde (Mon. d. Inst. VIII 22) trägt wohl der Wächter der Gefangenen, nicht aber Thoas selbst barbarische Kopfbedeckung; ähnlich in dem Sarkophagrelief bei Overb. Gal. h. B. 30, 3. In dem Terrakottarelief bei Campana Op. in plast. 63 ist nur der Chor der Kolcher barbarisch gekleidet, nicht ebenso die den Drachen tränkende Medea. Bei der Ankunft der Penthesileia in dem Relief bei Overbeck 21, 1 tragen von den Begleitern des Priamos einige die phrygische Mütze, andere nicht. Auf einem Vasenbilde (Mon. d. Inst. V 23) [Abb. 4] ist nur der rasende Lykurgos durch eine barbarische Mütze und die Frauengestalt, welche den toten Sohn tragen hilft, durch thrakisches Kostüm charakterisiert; aber der Sohn selbst und der andere Träger und ebenso die gemordete Gattin erscheinen ohne jedes fremdartige Abzeichen. Auch auf dem im Texte erwähnten Orpheusrelief ist nicht Eurydike, sondern nur Orpheus als Thraker charakterisiert. Von rein künstlerischem Standpunkte aus darf wohl auch an den Fries des Parthenon erinnert werden, auf dem Reiter mit Petasos, Helm oder Kappe nicht in Rotten vereinigt, sondern vereinzelt unter die mit unbedecktem Haupte gemischt sind, um einen reizvollen Wechsel zu erzielen. Denken wir uns einmal, daß der Künstler des Medeareliefs auch der zweiten Peliade das thessalische Kostüm gegeben hätte, so würde dasselbe nicht nur eine sachlich nicht gerechtfertigte Aufmerksamkeit auf sich lenken, sondern auch der Reiz, den der Künstler gerade durch die Verschiedenheit in der Behandlung der drei Arten von Gewandung zu erreichen verstanden hat, würde wesentlich geschmälert werden. — Und endlich: wenn wir nun die Schwertträgerin für eine Peliade erklären wollten, gibt sich dann etwa die mittlere Figur durch ihre Kleidung als deren Schwester zu erkennen?

renzen überein. So werden wir wie mit einer inneren Notwendigkeit dazu getrieben, noch einen Schritt weiter zu gehen und anzunehmen, daß sie nicht unabhängig voneinander entstanden, sondern ursprünglich als Seitenstücke erfunden sein mögen, bestimmt etwa zur Ausschmückung eines Heiligtums in ähnlichem Sinne, wie z. B. die Gemälde des Polygnot und Onasias im Pronaos des Tempels der Athene Areia zu Plataiai (Paus. IX 4, 1; vgl. meine Künstlergesch. II S. 25). Aber, wird man fragen, was haben die Sagen von Orpheus und von den Peliaden miteinander gemein, um als poetisch-künstlerische Gegenstücke verwendet zu werden? Orpheus verliert seine Gattin auf immer, weil er, dem Versprechen des Pluton mißtrauend, sich umblickt; die Peliaden verderben ihren Vater, weil sie den Ratschlägen der Medea leichtgläubig vertrauend in seine Zerstückelung einwilligen. Es wird nicht an Kritikern fehlen, die hier wieder eine zu fein zugespitzte Pointe wittern. Allein meine Worte enthalten nichts als den einfachsten moralischen Kern der beiden Sagen, und zum Beweise dieser Behauptung berufe ich mich nicht auf den erhabenen, schwungvollen Gesang eines Dichters, sondern auf die schlichten kurzen Worte eines nüchternen Mythographen. Von Orpheus sagt Apollodor (I 3, 2, 2): ὁ δὲ *ἀπιστῶν* ἐπιστραφεὶς ἐθεάσατο τὴν γυναῖκα, ἡ δὲ πάλιν ὑπέστρεψεν, und von den Peliaden (I 9, 27, 5): αἱ δὲ *πιστεύσασαι* τὸν πατέρα κρεουργοῦσι καὶ καθέψουσιν.

Intorno ad un disco di marmo del museo Campana.

*Discorso letto nell' adunanza solenne pel giorno natalizio di Winckelmann.**)

(1851.)

Per poter celebrare la ricorrenza della nascita di Winckelmann col proporvi qualche monumento nuovo e bello, ci siamo rivolti a quel Mecenate de' nostri studj, che già altre volte cogl' inesausti tesori del suo museo ha dato lustro a queste nostre riunioni, al sig. march. Campana. Ed egli non si negò a' nostri desiderj, ma ci permise di portar quì il magnifico disco di marmo,**) [Abb. 39a. b.] esposto ai vostri sguardi: monumento che fregiato di figure bacchiche vedute già mille volte, forse sembrerà meno importante a quei che nelle opere dell' arte non sogliono cercar altro che erudizione, ma che guadagna alto pregio, se vogliamo rintracciare in esso le leggi di quella bellezza, per la quale il Winckelmann, il primo tra i moderni, ce ne ha dischiarato l'accorgimento.

La prima quistione, che si offre allo spettatore del nostro monumento, è di sapere, a che uso possa egli aver servito. Giacchè l' esser questo ornato di bassorilievi da ambedue le faccie non lascia dubbio, che in ogni modo dovette esser destinato, onde fosse veduto da ambo queste parti. La risposta non è difficile; anzi le anteriori scoperte di simili monumenti e lo

---

*) Annali dell' Instituto XXIII 1851, p. 117—127. Monumenti dell' Instituto V tav. 29.

**) [Hauser, Neu-attische Reliefs S. 83, Nr. 12 zweifelt die Echtheit ohne Autopsie des Originals mit nicht ausreichenden Gründen an.]

studio nell' illustrarli impiegatovi da un erudito ingegno disgraziatamente rapito troppo presto alla scienza, dall' Avellino (Descrizione di una casa di Pompei, la seconda ec. Appendice. Nap. 1840), rendono quasi superflua ogni ulteriore indagine. È cosa costante che nell' orlo di tali dischi, sia nel superiore, sia nell' inferiore, vi si trovano delle traccie di buchi, nei quali alle volte si sono per fin conservati de' perni di ferro o bronzo, ed in alcuni si trovarono d' avvantaggio attaccati ancor degli anelli. Donde si rileva che o dovevano esser posti sopra d' un piede o base, o che eran tenuti in alto sospesi. Si conosce poi la precisa provenienza di alcuni di questi monumenti. Quei illustrati dall' Avellino furono trovati nel peristilio di una casa pompejana; due altri sotto gli archi del teatro di Verona (Ann. 1839 p. 184); e così il nostro disco puranco proviene egli dagli scavi di un suburbano di Roma, ove i ruderi del murato indicarono chiaramente l' esistenza di un antico teatro. Combinato ora il luogo del ritrovamento cogli indizj dei perni e degli anelli, siamo portati a credere, che questi dischi servirono una volta all' adornamento di porticati; e tale opinione diventa certezza, se confrontiamo le rappresentanze che di tali architetture si son conservate in pitture ed in rilievi. Basta svolgere i volumi ercolanensi, per trovare numerosi esempj dell' uso di sospendere tali dischi negli intercolunnj dei portici, ove colla doppia loro faccia servivano di vago ornamento all' uno e all' altro aspetto del colonnato. Ma mentre ciò vien stabilito indubitabilmente dalle pitture, servono esse pure a chiarirci sì intorno all' origine dell' uso, come intorno allo scopo architettonico, al quale esso dovea inservire. Pausania (V 10, 2) ricorda che sull' architrave del tempio di Giove in Olimpia erano affissi una quantità di clipei dorati, consecrati da Mummio, ed anche al Partenone di Atene si sono trovate le vestigia di simile decorazione. Ma non da per tutto, principalmente negli edifizj di minor dimensione, l' architrave era atto a ricevere siffatti ornamenti. Ora, se piacque consacrar tali armi nella parte esterna de' tempj,



39a. Marmordiskos Campana. (Mon. d. Inst.)

cosa poteva esser più naturale, che il sospenderle, invece di affiggerle all' architrave? Ed infatti una pittura pompejana (Zahn II, tav. 70) ci rappresenta un tempietto rotondo adornato di grandi clipei umbilicati, sospesi nell' alto degl' intercolunnj. Dai tempj poi passò quest' uso alle case de' privati. Chi riportava dalla guerra le spoglie di qualche vinto nemico, chi depositava le proprie armi per tornar alle domestiche cure, ne ornava il peristilio della sua casa seguendo l' analogia de' tempj. Nè manca prova di questo costume nelle pitture di Pompei (p. e. Volumi ercol. Pitture II 36, V 73, 74). Essendo così invalso più comunemente quest' uso, derivato primieramente dal culto religioso, non poteva sfuggire all' acuto discernimento degli antichi la convenienza che ne derivava per l' aspetto dell' architettura. Gli intercolunnj, principalmente ne' peristilj di case private, parte per esser poste le colonne in larghe distanze, parte per non aver il lume che di sopra, onde veniva diminuito l' effetto de' lumi e delle ombre, doveano mostrarsi all' occhio con una certa monotonia; le linee quindi regolari e rettangolari delle colonne e della trabeazione richiedevano qualche variazione. A tal uopo dunque si prestarono quasi volontariamente quei clipei, nè ci voleva di molto, per mettervi invece di armi effettive i clipei o dischi imitati sul marmo. L' effetto



39b. Marmordiskos Campana. (Mon. d. Inst.)

che ne venne prodotto, potrà conoscersi dalle già più volte citate pitture di Pompei. Se però a taluno il sistema di decorazione in esse adoperato sembrasse troppo capriccioso, o alquanto lontano dal rappresentarci architetture nella propria loro esistenza, teniamo in pronto alcuni bassorilievi, che già per i mezzi più ristretti di questo genere d' arte doveano limitarsi a raffigurar nell' architettura ciò che veramente era essenziale. Esistono essi nella magnifica raccolta di terrecotte del sig.e march. Campana [Campana, Opere in plastica, tav. 95—97]. Vi scorgiamo rappresentati portici di quattro o sei colonne, ed in mezzo di essi posta una statua, sia di Ercole, sia di un atleta vincitore o altro soggetto. Negli intercolunnj di fianco poi variano tra loro grandi erme e

vasi posti per terra, mentre dall' alto pendono, sospesi a lacci o catene, scudi falcati o clipei rotondi. L' architettura istessa in tal guisa ha cessato di esser lo scopo principale della rappresentanza; e siccome nella vita è destinata al comodo degli uomini ed a difenderli dall' intemperie dell' aria, così anche in questi rilievi essa è diventata la scena atta a ricevere vaghi ornamenti. In tal guisa le più volte ripetute linee dell' architettura servono a dividere con chiarezza tutto il campo che si presenta all' occhio spettatore; ma mentre appunto per se sole lo stancherebbero con delle ripetizioni, vengono perciò ravvivate per le cose frapposte che guidano l' occhio a diverse direzioni, dal basso in alto, dalle estremità al centro; ma sempre in modo, che non ne venga menomato il valore dell' architettonica ripartizione, anzi così che essa si mostri adattata ad un nuovo centro di composizione.

Avendo già terminata quest' esposizione, fui avvertito dal sig. comm. Canina dell' aver egli nella sua opera sul Tusculo (p. 150) esternato un simile parere, ma in alcuni punti modificato. E mi piace in primo luogo la proposizione, che quei dischi, i quali hanno il perno o buco nell' orlo inferiore, potevano esser convenientemente collocati sopra i plutei, che frapponevansi tra l' una e l' altra colonna de' porticati. Così mentre negli apparati festivi, come li vediamo nelle pitture di Pompei, de' festoni od altro si dipartivano da' dischi sospesi in alto, quelli inferiori servivano per riprendere le cascate dei medesimi festoni. Non mi pare però ragionevole il confondere i nostri dischi con questi apparati festivi e di concedere a loro un solo momentaneo uso in tali occasioni; essendochè la sola materia, il marmo, li mostra almeno adattati a più stabile decorazione. Vien quindi allegato, che „questi dischi si trovano fatti della grandezza alquanto maggiore di un palmo, mentre varia è la proporzione degl' intercolunnj negli edifizj; e se effettivamente si fossero tenuti sospesi tra esse, per quanto piccole fossero le colonne, sempre sarebbero scomparsi alla vista, e non si sarebbe al certo distinto ciò che venne su di essi scolpito.“ Potrei opporre, che il disco del museo Campana supera i due palmi nel diametro, che quei pubblicati dall' Avellino variano nel diametro tra 14 e 19 oncie. Ma più importante a questo riguardo mi pare il riflettere, che tutti questi dischi non erano parti integranti dell' architettura, e perciò non soggetti ad una proporzione fissa, come i capitelli, l' architrave ed altri, ma meri ornamenti destinati a variar l' aspetto, a distrar l' occhio. Potevano esser lavorati del tutto indipendentemente dall' architettura; e se per avventura gli scultori tenevano pronti e fatti tali dischi ne' loro studj al comodo de' compratori, era naturale che scegliessero una misura, la quale poteva convenire all' incirca ad ogni abitazione privata di mediocre lusso. In esse finalmente le colonne degli atrii e peristilj difficilmente erano di un' altezza da far scomparir alla vista le sculture de' dischi, ed ove fosse stato il caso, era concesso di portarli più vicini all' occhio, sospendendoli a lacci o catene più o meno lunghe.

Ma facciamo ritorno al nostro disco dopo questa digressione, che ad alcuno forse sarà sembrata già troppo estesa, ma che a me parve necessaria: giacchè per giudicar sulla parte artistica di questo marmo, importa moltissimo, che chiunque lo guardi, si ritenga presente, come in origine non era destinato a star isolatamente, ma a formar parte di un insieme

architettonico. Entra perciò nella classe delle architettoniche sculture, il che vuol dire che non era concesso all' artista di trattar la scultura, come meglio gli piaceva, ma che dovea modificarla secondo lo scopo architettonico, al quale inserviva. Che i Greci ornarono i frontoni de' loro grandi tempj con statue, le metope con rilievi molto sporgenti, e che all' incontro per i fregj usarono un rilievo molto più basso, è a tutti ben noto. Ed è facile a vedere, che questo non fu mica un loro capriccio, ma che tale distinzione fu fatta secondo il maggior o minor lume, sotto la di cui influenza le sculture si mostravano all' occhio. Ora le medesime leggi non mancano a manifestarsi anche in quelle parti di decorazione che per se sono di un' importanza molto minore. Prova ne sono i nostri dischi di marmo. Rivolti coll' una faccia verso il lume aperto, coll' altra verso l' ombra de' porticati, mostrano sempre i rilievi, che gli adornano, trattati con tanta differenza, che spesse volte quasi sembrino accusare le mani di due artisti differenti. Troviamo un rilievo molto basso opposto ad un altro molto alto, un rilievo di un' esecuzione decisa e molto dettagliata dirimpetto ad un' altra, che si contenta d' indicar più generalmente le masse principali; una composizione ricca dall' una, semplicissima dall' altra parte, ma sempre combinata in modo che la faccia interna offra un aspetto più modesto a cagione del lume più scarso, che non permette di distinguere con esattezza un' abbondanza di minute particolarità. Sarà dunque nostro dovere di esaminar le sculture del nostro disco principalmente sotto questo punto di vista. Ed atteso che le intenzioni dell' artista hanno più largo campo di manifestarsi nelle cose secondarie ed accessorie, che nelle figure, ove il soggetto rappresentato può sembrar di un' influenza decisiva, richiamo la vostra attenzione in primo luogo a quella fascia di ornamenti, che corre tutt' intorno al campo delle figure. Da un ceppo di foglie d' acanto escono due tralci, che diramandosi in direzioni opposte alla fine vanno ad incontrarsi di sopra. La corrispondenza di quest'ornato sopra ambedue le faccie può dirsi perfetta, se guardiamo le linee fondamentali della composizione; giacchè possiamo toccar colla mano le cinque curvature grandi, che fa il ramo principale in ciascuno de' mezzi cerchj. Ma quanto n' è diverso l' effetto! Di quà un' abbondanza di ramoscelli, di foglie, di fiori, e di frutti, di viticci, che di sopra si rannodano tra loro come in un leggiero tessuto; di là tutto al contrario, scarsi i rami, scarse le foglie, piuttosto frutti che fiori, e nel centro superiore invece dei teneri viticci un' uva già matura che come la chiave di un arco ne chiude il cerchio. È chiaro che le ricchezze dell' un lato abbisognano di un lume molto intenso per esser vedute con esattezza in tutte le loro particolarità, mentre basta un lume anche scarso per riconoscere l' andamento delle poche sì, ma distinte linee dell' altro lato.

Rivolgendoci ora alle figure non esiteremo di asseverare, che il carattere della scultura in esse osservabile corrisponde affatto a quello degli ornati. Si tratta di due sole figure per parte; e non si potrà negare che l' artista anche quì siasi studiato di mostrarcele in stretta relazione tra di loro. In apparenza almeno scorgesi una grandissima analogia nel modo, con cui l' artista ha cercato approfittarsi dello spazio concessogli, disponendo le figure in maniera, che dall' occhio ne venga quasi esattamente diviso il cerchio in due metà e l' asse del cerchio quasi coincida con l' asse del

corpo. La direzione del movimento poi in ambedue le figure è la medesima, e nelle stesse linee delle braccia e delle gambe si manifesta una certa corrispondenza, almeno esterna. Ma nondimeno le due figure non cessano di far una impressione diversissima nella mente di chi le guarda. Quà una Baccante, che scossa da bacchico furore si spinge avanti col corpo quasi violentemente, onde il largo panneggiamento che la riveste, vien agitato come da un turbine di repente insorto. Da questo solo e fondamentale concetto ora si sviluppano i motivi più svariati in tutte le parti. Ovunque il panneggiamento ha libertà di sciogliersi dal corpo, se ne scosta per formar grandi masse di pieghe, che come flutti del mare scossi dal vento si muovono in belle linee ondeggianti. Onde avviene, che tanto per i gonfiamenti del vestito, quanto per l' infinità e la sottigliezza delle pieghe l'insieme si mostra d' un carattere oltremodo ricco, e che l' occhio anche coll' ajuto di copioso lume trovasi occupato dapertutto per comprendere e distinguere lo scopo ed il valore di ogni particolarità. Tutt' altro è l' effetto che produce la figura della faccia opposta. Un Satiro di sveltissima forma incede avanti a leggierissimo passo, toccando il suolo colle sole punte delle dita. Può dirsi ignudo, giacchè la pelle di pantera che ne cuopre il braccio sinistro, gli serve piuttosto di ornamento che di vestito, e l' arstista non l' avrà aggiunta se non per dar maggior peso al braccio, e per restituir in tal guisa l' equilibrio della composizione. Quelle parti all' incontro, che svolazzano sciolte dal corpo, pare che l' artista l' abbia voluto reprimere espressamente, per far risaltare più chiaramente i contorni della figura istessa. Nella parte inferiore poi, onde non far apparire troppo tenue la composizione, si rese necessaria un' altra giunta, ed è per questo, che l' artista ha messo accanto ed innanzi a' piedi della figura una pantera, che accompagnando il Satiro in piena corsa è indizio della velocità, colle quale anche questo incede. Così, quanto più ricco si mostra l' aspetto della faccia anteriore, tanto più parco è stato l' artista nell' adornarne questa seconda. Mentre in quella le forme del corpo quasi non appariscono, ma sono soltanto trasparenti, quì la composizione mostra poche linee, ma decise e tali, che l' una fa sempre presupporre l'altra. Con tal metodo l' artista ha saputo provvedere che tutto il merito della composizione si faccia palese all' occhio anche nella luce assai parca che veniva ad illuminar questa faccia posteriore dai soli riflessi dell' interno di un portico.

Fin quì, in vista sempre del valore architettonico di questa scultura abbiamo parlato solamente dell' apparenza esterna delle figure, e del merito che in questo riguardo ebbesi ad acquistar l' artista. Se però vogliamo conoscere la finezza tutta del discernimento, con cui egli si è adoperato nel fregiar questo disco, dovremo rivolgere la nostra attenzione anche al carattere interno, che si manifesta in queste figure; e troveremo infatti anche quì il medesimo contrapposto, che finora da noi è stato osservato nelle due faccie. Ma siccome l' artista non celo significa con parole, ma con delle forme palpabili, anche noi dovremo cominciare di bel nuovo ad esaminare le forme e le linee della composizione medesima.

Ho già accennato di sopra, che le due figure sono disposte nel cerchio del disco in guisa, che questo ne venga diviso verticalmente in due metà quasi eguali. Tale osservazione però non si verifica, che con una notevole

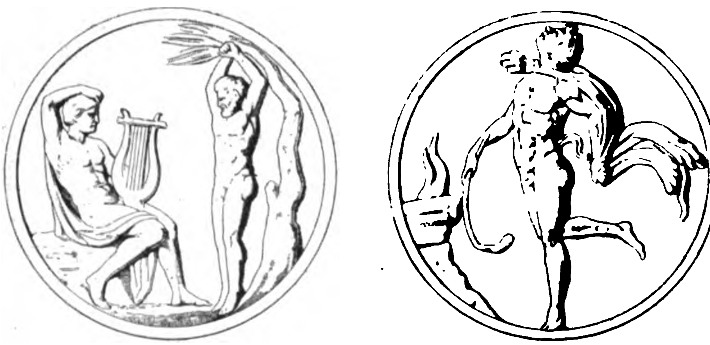
modificazione. Giacchè se nella Menade la testa ed il piede coincidono colle estremità della diagonale, tutto il contorno anteriore del corpo se ne scosta formando una linea convessa. Il petto ed il ventre sono sporti in fuori, quelle parti cioè del corpo, che sono più stabili e ferme, dalle quali nasce bensì ogni movimento, ma che per eseguirlo debbono esser ajutate e sostenute da quelle più libere dell' estremità. Ora la scossa, che spinge il petto, quì è tanto violenta e subitanea, che le membra esterne, ben lungi dal dar regola al movimento, anzi a stento lo possono seguire. Le gambe appena valgono a far sì che il corpo non cada capovolto, le braccia pendono giù e più indietro che avanti, come per servir di contrapeso al petto e per ritenerne il movimento; la testa dalla subitanea scossa è respinta indietro, in modo che la faccia ne resta rivolta tutta all' insù. Insomma tutte queste parti si contengono in aperta passività dirimpetto all' una forza motrice che esce dal petto. — Tutto il contrario si osserva nella figura del Satiro. Sono in essa appunto le parti esterne e più mobili, che regolano e determinano il movimento in ogni punto. Quì il petto è respinto decisamente indentro, ma la testa s' inchina innanzi, seguendo il movimento del braccio che è lungamente proteso, e che non potrà non esser tosto seguito dal resto del corpo. Pure il braccio destro col pedo non pende giù senza azione, ma leggiermente curvato sembra pronto ad ajutar la spalla nel movimento in avanti, che deve presto aver luogo: tutto il corpo poi è retto sulle dita del piede, e messo in una posizione che non può durare lungamente, ma che tanto più facilmente si presta a spinger avanti il corpo colla minima parte della forza. Così le due figure si mostrano animate da uno spirito tutto opposto. La Menade sta sotto l' influenza di veementissima passione, dalla quale vien dominato tutto il corpo, che in tal modo diventa quasi un istrumento senza volontà, e si sostiene solamente per naturale istinto secondo la legge della propria gravità. Nel Satiro tutto è attività ed energia. Ogni movimento è calcolato e messo in relazione coll' altro, così che tutti insieme si riuniscono a formar uno stretto sistema. Dall' agitata passione della Menade si sviluppano i copiosi e svariati concetti, che rendono splendida e ricca la composizione di questa parte del marmo. Dal ben considerato procedere del Satiro nasce l' armonia e la chiarezza, che danno a questa figura un aspetto modesto sì, ma pure più elegante e grazioso. Anzi ci sembra che l' artista siasi applicato con predilezione ad accrescer pregio a questa parte della scultura, eseguendovi ogni particolarità colla maggior accuratezza e precisione possibile, mentre nella Menade, contento di un effetto generale, si limitò ad indicarne piuttosto che a finirne ogni dettaglio. Così la diversità della scultura viene a sufficienza spiegata dalla diversa natura de' soggetti, nè si ha bisogno di ricorrere alla supposizione di due mani diverse, che potessero essersi adoperate nel medesimo marmo. Cresce all' incontro il merito dell' artista, se in fine ci facciamo ad osservare, come tutto ciò, che in principio poteva sembrare una mera accidentalità, tende piuttosto ad un medesimo e ben calcolato scopo. È perciò che non voglio tralasciar di richiamar come proprietà dell' artista anche il merito della composizione. Non sarebbe difficile il ritrovare figure di Menadi e Satiri, che mostrassero una rassomiglianza apparentemente grandissima colle nostre, e di crederle per questo copiate dai medesimi originali di qualche celebre scultore. Ma sia pure, che l' artista

ne abbia d' altronde ricavato l' idea, il concetto generale; resta nondimeno grande il merito di averne modificata la composizione, di averla accomodata alla natura, alla forma del monumento, di modo che queste figure, se già per se stesse si mostrano degni di ogni lode, acquistano un nuovo pregio tutto proprio per la maniera, colla quale l'artista se n' è servito per l' adornamento del suo marmo.

Era appunto sotto questo aspetto che credevamo dover raccomandar alla vostra attenzione il nostro monumento. E se a riuscirvi in modo degno di questa solenne occasione, non furono bastanti le nostre forze, abbiamo almeno cercato di seguir per quanto ci era possibile, le traccie di quel maestro, che da nessuno ancora de' suoi seguaci è stato raggiunto, di Winckelmann.

*Giunta. Intorno ad un disco di marmo, posseduto dal sig. F. Lanci.**)

Avvien non di rado, che un insigne monumento richiama la nostra attenzione sopra altri della medesima classe, restati per l' innanzi negletti e poco curati. Così il sig. cav. F. Lanci, avendo sentito parlar del disco ora esaminato, si compiacque di offrir a' miei studj un marmo di simile



40. Marmordiskos Lanci. (Ann. d. Inst.)

natura che già alcuni anni fa gli fu portato da un paese della Sabina [Abb. 40]. È questo disco ancor munito dell' anello di ferro nell' orlo superiore, onde si rileva chiaramente l' uso che se ne faceva, di sospenderlo in alto. Vi si confermano pure le opinioni che furono esternate intorno alla composizione e lo stile delle sculture di tali dischi. Giacchè vediamo fregiata la faccia anteriore di due figure, di un rilievo basso e trattato con morbidezza, mentre la posteriore contiene una figura sola, nella quale principalmente i contorni si mostrano più rilevati e decisi.

Passiamo ora all' esame delle figure, e riconosciamo senza difficoltà nelle due prime Apolline e Marsia. Marsia ci si mostra legato al pino nella posizione conosciuta abbastanza in molte altre statue e torsi; Apolline gli siede dirimpetto sopra un sasso, tenendo la lira accanto alla coscia

*) Annali dell' Instituto XXIII, 1851, p. 127—131, tav. d' agg. E.

sinistra, mentre la man destra riposa sul capo, per far respirar più liberamente il petto; la clamide, che ne cuopre leggermente le coscie, è tirata in su verso la schiena. Così per la spiegazione non si offre difficoltà veruna. Sarà però lecito di domandare, se anche da una rappresentanza così semplice non si possa ricavar qualche frutto per l' archeologia comparativa. Per darne una risposta, dovremo in primo luogo assegnar a questa composizione un posto fisso nella serie de' monumenti riferibili al mito di Marsia. Non è mio scopo il farne un catalogo, anzi mi par ragionevole di escludere quì i dipinti vascularj di questo mito, giacchè la pittura segue leggi molto differenti da quelle della scultura. Nel numero poi dei bassorilievi i più insigni sono dedicati alla rappresentanza della gara di Apolline e Marsia stesso, la quale per la presenza di diversi numi diede largo campo all' artista di arricchir di molte figure la composizione. Quì può esser quistione solamente di quelle opere, nelle quali la vittoria già è decisa ed il supplizio sta per eseguirsi. Tra esse distinguo due classi: nell' una vedesi Marsia mezzo assiso e colle mani legate in dietro, mentre Apolline colla lira gli sta accanto (p. e. Müller ed Oesterley, Mon. II n. 151). È chiaro, che la nostra composizione n' è essenzialmente diversa. Essa trova i suoi confronti esclusivamente in quelle rappresentanze, dove Marsia è legato colle mani levate in alto, di modo che toccando egli appena la terra co' piedi, tutti i muscoli vengono tesi nella direzione verticale del corpo. Tale apparisce sopra l' un fianco del sarcofago di s. Paolo fuori le mura (Müller ed Oesterley II 153) [Robert Sarkophagreliefs III 69, 212] e sopra un candelabro del Museo vaticano (P. Cl. V 4). Ma tale è pure la posizione delle molte statue di Marsia derivate tutte, come si crede, da un medesimo originale, che una volta si trovò nel tribunale del foro romano. Ivi però, come dagli archeologi già da lungo tempo è riconosciuto, non trovossi una statua sola, ma bensì un gruppo; e si è convenuto di riconoscere come appartenente a questo gruppo la nota statua dell' arrotino di Firenze. Ora lasciando indecisa la quistione, se vi si doveva trovare il giovane Olimpo nell' atto di pregar per la vita del suo maestro, in nessun modo vorremo dubitare della presenza di Apolline. Ma in qual maniera esso dio vi sia stato figurato, finora nessuno ha saputo deciderlo. Sul sarcofago di s. Paolo l' Apolline è omesso affatto; all' incontro non manca sul candelabro vaticano, è, ciò che più importa, egli vi mostra un' apparente rassomiglianza coll' Apolline del nostro disco. È vero bensì che pure vi si trovano delle differenze in alcuni punti; così la posizione de' piedi ne' due monumenti è cambiata, ma almeno l' uno di essi è proteso, l' altro curvato in tutti e due; la lira sul disco è messa più in alto, ma l' artista avrà fatto questo cambiamento soltanto per non farla sparire dietro la coscia del dio; la man destra non vi si mostra involta nel manto, ma almeno riposa sul capo, almeno il manto è tirato in su dietro la schiena. Se dunque in apparenza ci si presenta qualche contraddizione, essa si scioglie nel modo più facile per la supposizione, che due artisti indipendenti tra loro copiarono il medesimo originale; ed essendo questo una statua, vi introdussero alcuni cambiamenti, per accomodarlo allo stile del bassorilievo. Tali cambiamenti però necessariamente dovettero tra loro differire, se, come è il nostro caso, la statua fu copiata da due diversi punti di vista; e se forse l' uno degli artisti lavorò alla vista dell' originale, mentre l' altro si contentò dell' idea

generale, che sculta gliene restava nella memoria. Ora quale sarà stato l' originale che in ambedue le copie servì di modello? Secondo ogni probabilità quello che si trovò vicino alla statua di Marsia. Vi si arroge, che di fatti un Apolline figurato in questa posizione era adattatissimo per questo gruppo. La gara fatale è finita; il dio non la vinse senza de' stenti; convien dunque riposarsi, ed in atto di riposo ci si mostra il dio, aspettando che vengano eseguiti gli ordini dati per il supplizio del vinto. Così il nostro disco insieme al candelabro vaticano ha il merito di darci ad un dipresso l' idea di un' opera perita, la quale riunita ad una statua così esimia, come nelle stesse copie è quella di Marsia, dovette aver per autore un insigne artista della Grecia.

L' altra facciata del disco è fregiata della figura di un Satiro che in rapidissima mossa saltando si accosta ad un' ara rustica con fuoco acceso. Munito di pedo e di pelle di pantera ricorda la simile figura del disco Campana; in quanto al movimento però bisogna paragonarla piuttosto alla Menade di questo, che al Satiro, giacchè, come in essa, il corpo in ogni parte si mostra sotto l' influenza di veementissima passione.

Sarebbe finalmente da domandare, per qual cagione un Satiro quì sia messo a fronte della rappresentanza del supplizio di Marsia: quistione, che cade pure sul candelabro vaticano, col quale fu trovato insieme un suo compagno fregiato di figure di Satiri e Baccanti (l. l. p. 25). Riguardo a questo Visconti non seppe decidersi, se le bacchiche figure siano da prendersi per accessorii della favola di Marsia, o se facciano allusione alla pretesa identità di Bacco col Sole, cioè Apolline. In quanto a me, mi pare più ragionevole di riandar sull' idea fondamentale del mito di Marsia, Satiro anche lui, di personificare cioè in esso l'opposizione, che la musica delle tibie propria ai culti orgiastici, e perciò ai bacchici, trovò nella Grecia da parte della musica apollinea, della lira. Nonostante quest' opposizione però essa col tempo guadagnò largo campo, di modo che più tardi in molti siti i culti di Apolline e di Bacco si trovarono strettamente riuniti. Non sarà dunque del tutto improbabile, che una tale comunione dava motivo agli artisti, di mettere le figure del bacchico ciclo in relazione colla rappresentanza dell' apollinea gara con Marsia.

Der Wiener „Io"-Kopf.*)

Über die kleine Wiener Bronze, welche in dem von Sackenschen Werke (Taf. 29, 12) als Io publiziert ist [Abb. 41), bemerkt Engelmann (Arch. Zeit. 1873 S. 128): „Nach dem, was ich früher über die Bildung der Io auseinandergesetzt habe (de Ione S. 29 ff.), kann ich es nicht über mich gewinnen, dies Monument, welches sich weit von allen anderen Darstellungen entfernen würde, für antik zu halten." Die letzten Worte dieses Satzes schießen über das Ziel hinaus: die richtige Folgerung aus dem richtigen Vordersatze darf nur lauten, daß es keine Io ist. Die Zweifel an der Echtheit wird Engelmann selbst gewiß gern fallen lassen, sobald er sich durch

*) Archäologische Zeitung 1874, S. 112.

Vergleichung von Gerhard, Spiegel T. 340 überzeugt, daß wir es mit einem unzweifelhaften Acheloos zu tun haben. Unvergeßlich bleibt mir der Eindruck, den ich einst bei einem Blicke aus den Fenstern der Uffizien in Florenz erhielt, als der fast wasserlose Arno im Laufe von wenigen Minuten zu einem reißenden Strom anschwoll und die starken Balkengerüste, die zum Behufe der Reparatur eines Brückenkopfes in seinem Bette aufgerichtet waren, mit unwiderstehlicher Wucht niederdrückte und mit sich fortriß. Betrachten wir nun die Wiener Bronze: die breite gedrückte Nase, die schnaubenden Nüstern, den trotzigen vollen Mund, den „stieren“ Blick, der noch ausdrucksvoller als die Hörner den Gegner durchbohren zu wollen scheint, die kraftvolle Breite des ganzen Gesichtes, das aus dem unbeugsamen Stiernacken herauswächst, so werden wir bekennen müssen, daß jene elementare Gewalt eines wilden Bergstromes nicht lebendiger und ausdrucksvoller zur Anschauung gebracht werden kann, als es hier geschehen ist. Wir haben es also mit der Erfindung eines griechischen Meisters der besten Zeit in vortrefflicher Ausführung zu tun und müssen das kleine Werk nicht nur als eine Perle der Wiener Sammlung, sondern als die vorzüglichste aller Darstellungen von Flußgöttern verwandter Art bezeichnen.



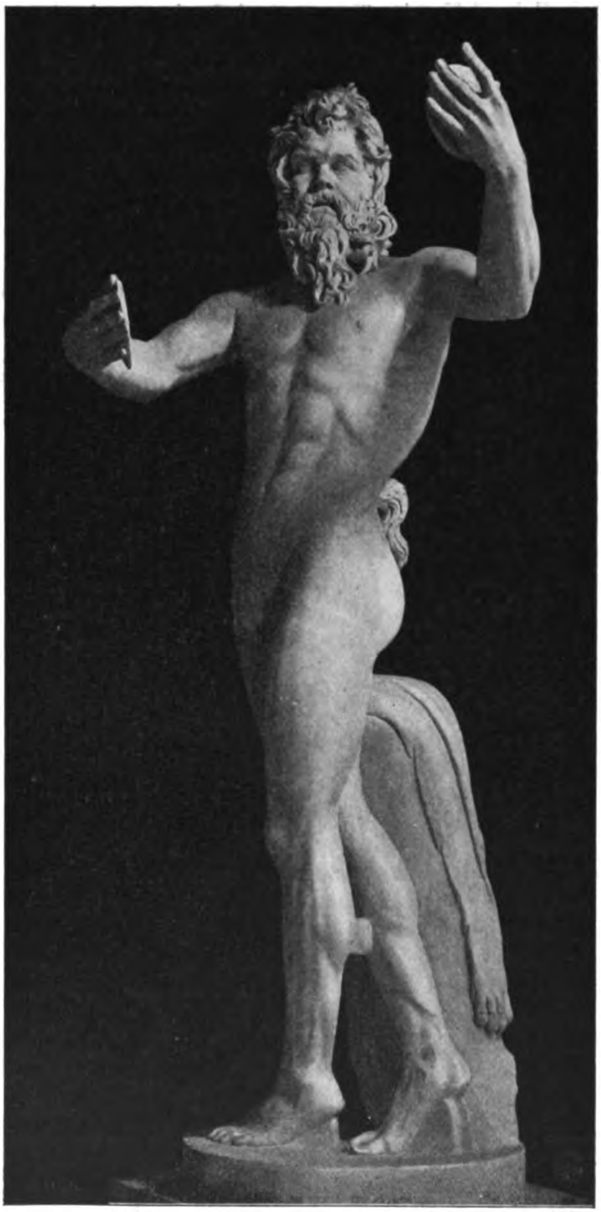
41. Acheloos. Bronze in Wien. (v. Schneider, Album.)

Der Satyr des Kallistratos.*)

(1846.)

Die in den Monumenten des archäologischen Instituts (III, tav. 56; mit der Erklärung von Wiese: Annalen 1844) publizierte Statue eines tanzenden Silens [Abb. 42], welche eine der schönsten Zierden der jetzigen Borgheseschen Sammlung bildet, verbindet mit den Vorzügen ihres Kunstwertes auch den einer verhältnismäßig glücklichen Erhaltung. Denn der Kopf ist unberührt, und was an den Füßen und dem als Stütze dienenden Baumstamme fehlte, ist so unbedeutend, daß dadurch der Wert des Werkes kaum beeinträchtigt werden konnte. Weniger günstig war das Geschick den Armen, von denen nur der obere Teil kaum bis zum Ellenbogen erhalten ist. Da ihre Haltung und die fehlenden Attribute für die Bedeutung der Statue gewiß nicht ohne Belang sind, so hätte die Erklärung vor allem die neuere Ergänzung zu würdigen gehabt, welche den Silen Becken schlagend dargestellt hat. Daß dies nicht geschehen, ist um so mehr zu verwundern, als das auf derselben Tafel mitgeteilte Fragment eines Reliefs auf die richtige Spur leiten mußte. Dort sehen wir einen Silen, der dem unserigen in der höchst eigentümlichen Stellung der Füße und auch sonst in der Bildung auffallend gleicht, aber nicht mit den Becken, sondern die Doppelflöte blasend. Die Wiederholung der nämlichen Figur auf anderen

*) Rheinisches Museum für Philologie N. F. IV 1846, S. 468—471.



42. Silen. Rom, Villa Borghese.
(Winter, Kunstgesch. in Bildern.)

Reliefs (z. B. Visconti Pio Cl. IV t. 20 Foggini Mus. Capit. IV 49; ähnlich auf dem Krater des Salpion in Neapel) zeigt, daß ihr ein bekanntes Original zugrunde liegen muß; und ebenso, daß die Stellung der Füße in genauem Zusammenhange mit der Haltung und den Attributen der Arme, mit dem Flötespielen steht.

Ist so die Restauration unserer Statue in dieser Weise wahrscheinlich, so wird sie unumstößlich durch die Vergleichung mit der Beschreibung, die uns Kallistratos von der Statue eines tanzenden Satyrs gibt (Stat. I.). Man ist lange darüber einig, daß seinen rhetorisch-phantastischen Deklamationen nicht bloße Phantasiegebilde, sondern wirkliche Kunstwerke zugrunde liegen. Kaum aber wird eine Statue dies so klar beweisen, als die unserige. Betrachten wir seine Worte: *Σατύρου τι σχῆμα τεχνηθὲν ἐκ λίθου. Εἱστήκει μὲν ἐπί τινος κρηπῖδος, εἰς χορείαν εὐτρεπίζων τὸ σχῆμα, καὶ τῆς δεξιᾶς βάσεως τὸν ταρσόν ὄπισθεν ἐξαίρων.* Hier ist mit wirklicher Präzision die Stellung unserer Statue wiedergegeben. Sie aber: *μετεχειρίζετο καὶ αὐλὸν* . . . Ja diesmal stellt sich sogar manches, worin man sonst nur rhetorischen Schmuck erkennen möchte, als der Wirklichkeit entnommen her-

aus. *Εἶδες ἂν ὑπανισταμένας καὶ φλέβας, ὡς ἂν ἔκ τινος γεμιζομένας πνεύματος, καὶ εἰς τὴν ἐπήχησιν τοῦ αὐλοῦ τὴν πνοὴν ἐκ στέρνων τὸν Σάτυρον ἀνασπῶντα . . . Οὐκ ἦν δὲ ἁβρότητος μετέχον τὸ σῶμα, ἀλλ' ἡ τῶν μελῶν στερρότης τὴν ὥραν ἔκλεπτεν, εἰς ἄρθρων συμμετρίαν ἀνδρικῶν* (besser *ἀγρίων* mit Jacobs) *τὴν ἰδέαν τραχύνουσα . . . Σατύρῳ δὲ αὐχμηρὸν τὸ εἶδος ὡς ἂν ὀρείου δαίμονος καὶ Διονύσῳ σκιρτῶντος.* Daß dieser Satyr bärtig war, wird nicht erwähnt, wohl läßt es aber die Beschreibung vermuten, die nicht auf Formen, wie die des sogenannten Praxitelischen Fauns hier deutet. Nur ein Unterschied findet sich: *Κισσὸς δὲ αὐτὸν ἐστεφάνου*; doch dieser ist so unbedeutend, daß er kaum eine Erwähnung verdient. Wir müssen zugestehen, daß uns die Beschreibung ein im ganzen vollkommen richtiges Bild gewährt von der sehnigen, scharfen und rauhen Bildung unserer Statue, die uns den ersten Schritt zu einem Übergange ins Tiergeschlecht andeutet, wie sie sich in Pans Bocksgestalt vollendet. Denken wir uns nun unsere Statue mit der Doppelflöte ergänzt, so wird vor allem die Gesichtsbildung, das Aufgeblasene der Backen, dann die Anspannung der Adern, die Hebung der Brust, wovon auch Kallistratos spricht, erst vollständig berechtigt erscheinen. Auch das Herumdrehen auf den Fußspitzen verträgt sich wohl mit ruhig und beim Flötenspiel in einem gewissen Gleichgewicht gehaltenen Armen; für die heftige Bewegung des Beckenschlagens könnte eine so unsichere Stellung durchaus nicht den nötigen Halt gewähren.

Eine richtige Erklärung bewährt sich in der Regel auch dadurch, daß sie zum vollständigeren Verständnis anderer Kunstwerke führt. So kann ich auch hier nicht unterlassen, die Anwendung auf ein pompejanisches Wandgemälde (Mus. Borbon. X t. 22. Millin. Gal. myth.) zu machen. Nichts war leichter, als in demselben die Unterweisung des Olympos durch Marsyas zu erkennen. Das einzelne der Komposition erlangt aher erst seine volle Erläuterung durch die Vergleichung unserer Statue. Wir müssen danach bestimmter den Beginn des Unterrichts erkennen. Kunstgemäß lenkt der alte Lehrer die Arme des Schülers; noch sind die Flöten nicht an den Mund gesetzt; erst regelrecht halten lernen soll er sie, indem er die Ellenbogen etwa wagrecht erhebt und ins Gleichgewicht bringt. Überraschen muß es nun, wenn wir einen Blick auf die Füße werfen. Marsyas mit den Händen oben beschäftigt, muß bei seinem Unterricht auch die Füße zu Hilfe nehmen. Er legt seine Schenkel eng an die des Olympos an, um sie gerade in der Stellung festzuhalten, die unserer Statue eigen ist. Wir müssen daraus schließen, daß eine bestimmte Art des Flötespielens hier dargestellt ist, die mit einem kunstmäßigen Tanze verbunden war. Kallistratos läßt uns leider im Dunkeln: zu allgemein sagt er: *εἰς χορείαν εὐτρεπίζων τὸ σχῆμα.* Die Musikverständigen finden vielleicht auch hier ein passendes Zeugnis des Altertums mit Beziehung auf eine bestimmte Form der phrygischen Tonweisen. Vorläufig scheint von Wiese eine Stelle des Pollux (IV 14, 104) nicht unpassend angewendet und emendiert zu sein: *Λακωνικὰ ὀρχήματα δειμάνεα* (*διὰ Μαλέας* schon von Genner emendiert). *Σειληνοὶ δ' ἦσαν καὶ ἐπ' αὐτοῖς* (Wiese: *ὑπ' αὐλοῖς*) *Σάτυροι ὑπότροχα ὀρχούμενοι.*

Die Gründung von Smyrna.*)

(1882.)

Während die Gründung von Neu-Smyrna (der noch jetzt bestehenden Stadt im Gegensatz der älteren, früh zerstörten, auf der anderen Seite der Meeresbucht) von Strabo (XIV 646) auf Antigonos und Lysimachos zurückgeführt wird, schreiben sie Plinius (V 118) und Pausanias (VII 5) Alexander dem Großen zu. Pausanias erzählt darüber folgende Legende:

„Alexander, des Philipp Sohn, wurde der Gründer der heutigen Stadt nach einem Traumgesicht. Alexander soll nämlich auf dem Berge Pagos gejagt haben und nach der Rückkehr von der Jagd an das Heiligtum der (dort in der Zweizahl verehrten) Nemeseis gekommen sein. Dort habe er eine Quelle und eine Platane vor dem Heiligtum gefunden, die über der Quelle erwachsen war; und als er unter der Platane eingeschlafen, seien ihm die Nemeseis erschienen und haben ihm geboten, dort eine Stadt zu gründen und in dieselbe die Smyrnäer aus der früheren Stadt zu verpflanzen.“



44. Bleimarke aus Smyrna. (Mitt. d. Bayer. numism. Ges.)



43. Bronzemünze von Smyrna. (Mitt. d. Bayer. numism. Ges.)

Nach einem Orakel des klarischen Apollon hätten sich sodann dieselben freiwillig zur Übersiedelung entschlossen.

Daß diese Sage im zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. sich einer offiziellen Geltung erfreute, lehren einige als Schaumünzen geprägte Großbronzen von Smyrna, auf deren Rückseite folgende Darstellung, wie es scheint, in völlig übereinstimmender Weise wiederkehrt: Unter einem Baume schläft am Boden, Kopf und Schulter auf einen Schild gelehnt, eine männliche, um den unteren Teil des Körpers mit einem Mantel bekleidete Gestalt. Neben ihr, nach dem Hintergrunde zu, stehen zwei weibliche Gestalten einander gegenüber, in denen wir nach der Biegung der Ellenbogen die aus zahlreichen Münztypen von Smyrna wohlbekannten Nemeseis erkennen.

Schon Vaillant (Numism. select. 1694 p. 91) hat diese Darstellung nach einer unter Gordianus Pius für einen Asiarchen Tertius geprägte Münze publiziert. Sie ist beschrieben bei Mionnet III 250, 1410. Um ein Jahrhundert älter ist ein für einen (den Rhetor?) Polemon geprägtes „médaillon retouché“ mit dem Kopfe des Antinous auf der Vorderseite: Mionn. III 229, 1279. Außerdem kehrt der Typus einige Male unter Mark Aurel wieder; und zwar hat n. 1296 den Kopf des Kaisers nach rechts, n. 1297 nach links. Einen dritten Stempel scheint Mionnet (Suppl. VI 343, 1707) nur aus Mus. Theup. p. 906 zu kennen. Der in der Inschrift der Rückseite genannte Stratege heißt hier Lukianos, in den beiden ersteren Theudianos.

*) Mitteilungen der Bayer. numismatischen Gesellschaft I, 1882, S. 116—118.

Auf einem Exemplar des Münchener Kabinetts (mit dem Kaiserkopfe nach links), nach dem die Abbildung [43] angefertigt ist, hat sich leider nur die in beiden Namen gleichlautende Endung ... *ανος* unverletzt erhalten. Die Reste der ersten Buchstaben scheinen eher auf Lukianos als auf Theudianos hinzudeuten. Doch spricht wieder für den letzteren Namen, daß dieser auch auf gleichzeitigen smyrnäischen Münzen der jüngeren Faustina wiederkehrt (Mionn. III 233, 1309 und 10). Ob also zwei Strategen unter M. Aurel den gleichen Typus haben prägen lassen, muß vorläufig unentschieden bleiben.

Zu den Münzbildern gesellt sich jetzt die [in Abb. 44 abgebildete] Darstellung einer kleinen, aber wohlerhaltenen Bleimarke, die das Münchener Münzkabinett vor wenigen Jahren als aus Smyrna stammend erworben hat. Die Komposition weicht in keiner Weise von der der Münzen ab und scheint die Vermutung zu begünstigen, daß alle Wiederholungen auf ein und dasselbe Original zurückgehen. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß in den beiden Nemeseis offenbar die Tempelbilder kopiert sind, und daß diese Figuren, wenn wir als Vorbild der ganzen Komposition etwa ein größeres Relief annehmen wollten, sich schwer dem Stil eines solchen einfügen würden. Es erscheint daher wahrscheinlicher anzunehmen, daß zur Erinnerung an die Sage an Ort und Stelle unter der Platane eine Statue des schlafenden Alexander aufgestellt war und diese für einen Münztypus kopiert wurde. Dazu fügte man sodann nicht das Heiligtum, vor dem die Szene stattfand, sondern verständigerweise die beiden Göttinnen, wie, sie aus ihrem Heiligtume herausgetreten, sich dem Alexander nahen und im Traume erscheinen. Hatte nun diese Verbindung von Tempelbild und vor dem Tempel aufgestelltem Weihebild als Typus einer für eine festliche Gelegenheit, etwa das Gründungsfest der Stadt, geprägten Schaumünze Geltung erlangt, so konnte leicht bei Wiederkehr desselben Anlasses der gleiche Typus nicht nur auf Münzen wiederholt, sondern auch auf Bleimarken, vielleicht ebenfalls für Festzwecke, übertragen werden.

König Lykurgos.*)

(1882.)

In dem Auktionskatalog der im Frühjahr ds. Js. zu Rom versteigerten Depolettischen Sammlung römischer Kaisermünzen findet sich S. 58 unter No. 865 die Rückseite einer alexandrinischen Großbronze des Antoninus Pius folgendermaßen beschrieben: „Herkules zwischen zwei Bäumen im Hesperidengarten, schlägt mit der Axt nach einer Schlange; zu seinen Füßen zwei Halbfiguren von Kindern.“ Daß diese Beschreibung auf einem Mißverständnisse beruhen mußte, konnte für jeden, der mit den Darstellungen des Hesperidenabenteuers einigermaßen vertraut war, einem Zweifel nicht unterworfen sein. Glücklicherweise ließ die beigegebene Abbildung den Gegenstand deutlich genug erkennen, und gab dadurch den Anlaß, die Münze für das Münchener Kabinett zu erwerben. Sie erscheint jetzt in neuerer Abbildung [Abb. 45].

*) Mitteilungen der Bayer. numismatischen Gesellschaft I, 1882, S. 118—119.

Die Darstellung bezieht sich auf den thrakischen König Lykurgos, der nach einer bekannten Sage sich der Einführung des bakchischen Kultus widersetzte und sogar den Gott Dionysos selbst bei dessen erster Ankunft mit Gewalt aus seinem Königreiche vertrieb. Der Gott jedoch, darüber erzürnt, kehrt zurück und versetzt den König in Raserei, so daß dieser in dem Wahne, die Weinstöcke auszurotten, seine Gattin und seinen Sohn mit der Axt tötet. — Wir erkennen danach auf der Münze nicht zwei Bäume, sondern zwei Weinstöcke, welche die Komposition nach rechts und nach links abschließen. Zwischen ihnen steht die kräftige Gestalt des bärtigen, nur mit Stiefeln und wehender Chlamys bekleideten Lykurgos, wie er nach rechts gewendet mit beiden Armen die Axt erhebt, scheinbar gegen einen der Weinstöcke. Aber vor seinem linken Beine ist der obere Teil einer in kleineren Verhältnissen gebildeten, am Boden sitzenden weiblichen halbbekleideten Gestalt sichtbar, offenbar sein Weib, welches vom Schlage getroffen werden wird. Auch von dem Sohne ist nur ein Teil des Oberkörpers sichtbar, wie er von rückwärts den rechten Unterschenkel des Vaters umfaßt, um ihn von seinem wahnsinnigen Vorhaben, wenn auch ohne Erfolg, abzuhalten.



45. Bronzemünze von Alexandrien. (Mitt. d. Bayer. numism. Ges.)

Von Darstellungen des Lykurgos ist nach und nach eine größere Zahl bekannt geworden: sie finden sich auf gemalten Vasen, in Reliefs von Sarkophagen und Marmorvasen, in Wandgemälden und Mosaiken, und sind zuletzt von Michaelis in den Ann. dell' Inst. arch. 1872 p. 248 sqq. zusammengestellt und besprochen worden. Dem Inhalte nach bietet das Münzbild nichts, was nicht schon aus den ausführlicheren Darstellungen der Sage in Schrift und Bild bekannt wäre. In künstlerischer Beziehung jedoch erscheint dieses durchaus selbständig, indem die ganze Komposition offenbar für das runde Feld der Münze berechnet und erfunden war.

Wie der Depolettische Katalog richtig bemerkt, wird der Typus dieser Münze von Mionnet nicht aufgeführt. Dagegen weist Michaelis auf Zoega hin, der in seinen Abhandlungen S. 2 erwähnt, es sei „dieselbe Fabel vorgestellt auf einer Alexandrinischen Münze des Antoninus Pius im Borgiaschen Museum, aber nur durch drei Figuren, und diese dazu verstoßen und schwer zu unterscheiden.“ In dem Werke Zoegas über die ägyptischen Kaisermünzen vom Jahre 1787, welches sich auf die Borgiasche Sammlung gründet, ist sie noch nicht erwähnt, also wahrscheinlich erst später, vor dem ersten Erscheinen der Abhandlung (1800) erworben. Daß das Depolettische Exemplar von dem Borgiaschen verschieden ist, ergibt sich aus der vortrefflichen Erhaltung des ersteren gegenüber der mangelhaften des zweiten.

Die Vorderseite zeigt den lorbeerbekränzten Kopf des Antonin umgeben von der Inschrift ΑΥΤΚΤΑΙΛΑΔΡ ΑΝΤωΝΙΝΟϹϹЄ.

Zur Kritik der Schriftquellen.

Cornelius Nepos und die Kunsturteile bei Plinius.*)

(1875.)

Die archäologische Forschung kann nicht umhin, die Frage nach den Quellen, welche Plinius bei der Abfassung seiner kunstgeschichtlichen Kapitel benutzt hat, einer immer erneuten Prüfung zu unterwerfen. Mag auch mancher Punkt sichergestellt sein, so bleibt doch immer noch mehr zu ergründen, als bereits ergründet ist. Nur schrittweise vermögen wir uns dem Ziele zu nähern, und fast möchte man sagen, noch mehr durch Erschöpfung der möglichen Irrtümer als durch direktes Aufstellen des positiv Richtigen. Auch der neueste, mit Ernst und redlichem Streben unternommene Versuch von Th. Schreiber (Quaestionum de artificum aetatibus in Plinii naturalis historiae libris relatis specimen; Lips. 1872) scheint mir gerade in seinen Hauptresultaten eine strenge Prüfung nicht zu bestehen; und doch war es vielleicht notwendig, daß eine schon von andern, ja zuletzt fast allgemein eingeschlagene Richtung einmal in allen ihren Konsequenzen verfolgt wurde, indem erst durch die Erkenntnis, daß hier nicht zum Ziele zu gelangen, sich die nötige Unbefangenheit wiedergewinnen ließ, um den Blick nach anderen Richtungen hinzulenken. Gelingt es auf diesem Wege, zu gesicherteren Resultaten zu gelangen, so wird es einer besonderen Widerlegung der bisherigen Ansichten nicht weiter bedürfen.

Als ich vor fast zwanzig Jahren ohne besondere Vorstudien und eigentlich nur dem freundschaftlichen Drucke Ritschls weichend, ihm die Arbeit eines Programms abzunehmen, die Abhandlung „de auctorum indicibus Plinianis disputatio isagogica“ schrieb, blieb mir nicht Zeit, das weite Thema in allen Einzelheiten durchzuarbeiten. Ich mußte mich begnügen, den Grundgedanken über die Anordnung der Indices sicherzustellen und diejenigen Konsequenzen zu ziehen, die sich auf den ersten Wurf ergaben. Die Indices der Kunstbücher schienen mir damals wenig Ausbeute zu versprechen; und doch wird von ihnen die Forschung stets ausgehen müssen. Erneute ruhige Erwägung blieb denn auch hier nicht ohne Erfolg.

Beginnen wir mit den Externi des 34. Buches, so kommt die Reihe von Medizinern von Timaios bis Theomnestos, unter welche nur Xenokrates, ein Schriftsteller über Edelsteine, gemischt ist, für die Geschichte der Erzbildnerei nicht in Betracht. Demokrit kann schon wegen der Zeit, in der er lebte, nicht zu den kunsthistorischen Schriftstellern gehören. Metrodor aus Skepsis, der Römerhasser, scheint bloß wegen einer Notiz über die

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wiss., philos.-hist. Classe 1875, I, S. 311—327.

3000 von den Römern in Volsinii erbeuteten Bronzestatuen herbeigezogen zu sein. So bleibt eine zusammenhängende Gruppe von Kunstschriftstellern: Menaichmos, Xenokrates, Antigonos, Duris, Heliodor und Pasiteles. Nach der Art, wie Plinius arbeitete, dürfen wir behaupten, daß er nicht jeden dieser Autoren gründlich und im einzelnen ausgebeutet, sondern daß er sie summarisch und subsidiarisch flüchtig angesehen hat, wohl dadurch veranlaßt, daß er sie schon von einem Sammler, dem er folgte, benutzt fand. Diesen Sammler erkennen wir nicht selten durch die Stelle, die er entweder am Anfange oder am Ende der Reihe im Index einnimmt, sowie daran, daß er natürlich der jüngste sein muß. Der letzte und zugleich der jüngste ist hier Pasiteles, der bekannte gelehrte Künstler zur Zeit des Cäsar und des Varro.

Im 35. Buche steht derselbe Pasiteles unter den Externi an der Spitze des Index. Es folgen Apelles, Melanthios, Asklepiodor, Euphranor: Maler, die über das Theoretische ihrer Kunst, Heliodor, der über athenische Weihgeschenke, Metrodor, der über Architektonik geschrieben hatte, sämtlich wahrscheinlich von Pasiteles als Quelle benutzt. Außer der Reihe von Medizinern finden wir dann nochmals Demokrit, Theophrast, der nicht zu den Kunstschriftstellern gehört, und endlich Apion, der schon wegen seiner Stelle als letzter vor den Medizinern nicht wesentlich in Betracht kommen kann. Wenn also aus anderen Gründen gefolgert worden ist, daß Pasiteles zu den Hauptautoren gehörte, welche Plinius für Kunstgeschichte benutzte, so gewinnt diese Ansicht durch die Betrachtung der Indices die gewichtigste Bestätigung; ja wir dürfen sogar behaupten, daß er der einzige unter den Externi ist, der im 34. und 35., und nach seiner Stellung in den Indices auch im 33. und 36. Buche in umfassender Weise ausgebeutet worden ist. Er gehört gewiß zu den exquisitis auctoribus centum, die zufolge der Vorrede unter den mehreren Hunderten der Indices die Grundlage des Werkes bildeten.

Von den römischen Autoren des 34. Buches können, wie die beiden Ärzte Julius Bassus und Sextius Niger, auch die alten Annalisten L. Piso und Antias für Kunstgeschichte nicht besonders in Betracht kommen, ebenso Messala Rufus, der über Auspizien schrieb, und der Dichter Rufus. Bei Bocchus, den Plinius z. B. im 37. Buche für naturgeschichtliche Dinge benutzte, möchte nach den Untersuchungen Mommsens zu Solin noch die Frage offen zu halten sein, ob er ihn hier etwa in chronologischen Dingen zu Rate gezogen habe. Fabius Vestalis, der über Malerei schrieb, zeigt durch die Stelle, die er am Ende des Index einnimmt, daß er höchstens zu Nachträgen bei einer zweiten Rezension benützt wurde. So bleiben ziemlich am Anfange drei nebeneinander stehende Namen übrig: Verrius, Varro und Cornelius Nepos, deren Bedeutung um so ernstlicher zu erwägen bleibt, als sie auch im Index des 35. Buches den Kern bilden, dem gegenüber alle anderen an Bedeutung zurücktreten. Denn von einigen schon genannten abgesehen scheint Atticus nur wegen einer Notiz über Imagines zitiert zu sein; Redner wie Messala und Cassius Severus, ebenso Fenestella etwa wegen einzelner kulturhistorischer Bemerkungen. Daß Plinius aus Mucianus auch einige kunstgeschichtliche Nachrichten schöpfte, ist anerkannt; daß er ihn aber nicht als Hauptquelle auf diesem Gebiete benutzen konnte, ergibt sich aus den Erörterungen meines Neffen L. Brunn über die schriftstellerische

Tätigkeit des Mannes (de C. Licinio Muciano, Lips. 1879). Den nur auf Architektur bezüglichen Anteil des Vitruv hat Detlefsen eingehend nachgewiesen (Philol. XXXI 408) Deculo, Melissus und Longulanus, wenig und durchaus nicht als Kunstschriftsteller bekannt, rücken außerdem im Index zu sehr an das Ende, als daß sie als Hauptquelle für Kunstgeschichte gelten könnten.

Aber auch unter den drei bevorzugten Autoren werden wir sofort die Ansprüche des Verrius weiter beschränken müssen. Denn sehen wir von seinen sprachlichen und antiquarischen Schriften ab, so mochten die libri rerum memoria dignarum wohl eine reiche Auswahl von Notizen gewähren, wie sie sich namentlich in den einleitenden Kapiteln des 34. und 35. Buches verwerten ließen; für die Annahme aber, daß sie zusammenhängende Nachrichten über Künstler und Kunstwerke enthielten, wie sie Plinius als Grundlage nötig hatte, fehlt jeglicher Anhalt.

So bleiben nur Varro und Cornelius Nepos übrig. Bei der staunenswerten Gelehrsamkeit und der ausgebreiteten Schriftstellerei des Varro war es nur natürlich, daß man in ihm die Hauptquelle für Plinius glaubte vermuten zu müssen, und ich fühle mich um so weniger berufen, darüber einen strengen Tadel auszusprechen, als ich früher selbst dem allgemeinen Strome folgte. Wenn ich mir aber gefallen lassen mußte, daß man mir meine eigenen varronischen Phantasien zerstörte, so werde ich wohl fragen dürfen, ob andere mehr als Phantasien zutage gefördert haben. Nun aber ist ein positiver Beweis dafür, daß und in welcher Schrift Varro über Künstler in zusammenhängender Weise und in dem Umfange gehandelt habe, wie es Plinius getan, bisher nicht erbracht worden; ja eine Hauptstütze für die Annahme des Varro als Hauptquelle, die man in zwei Stellen zu finden meinte, welche Plinius direkt aus ihm entlehnt haben sollte, zerfällt bei genauerer Betrachtung in nichts. Die eine findet sich in dem bekannten Urteile über Polyklet (34, 56): quadrata tamen esse ea (signa) ait Varro et paene ad exemplum. Sie soll beweisen, daß nicht nur diese Worte, sondern das ganze Urteil über Polyklet und die damit im Zusammenhange stehenden Urteile über seine berühmtesten Zeitgenossen, sowie über Lysipp direkt aus Varro entlehnt seien. Sie beweist aber gerade das Gegenteil: hätte Plinius das ganze Urteil aus Varro genommen, so würde er geschrieben haben: quadrata tamen sunt et paene ad exemplum, gerade wie er das Lob des Zeuxis beschränkend (35, 64) in direkter Rede sagt: reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque, oder über Parrasius (35, 68): minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis. Entweder also fügte Plinius die beschränkenden Worte des Varro über Polyklet in ein aus anderer Quelle entlehntes Urteil ein, oder, da wir ihm schwerlich ein eigenes so feines kritisches Abwägen zutrauen, er fand die varronischen Worte bereits in dem Autor, den er vorzugsweise exzerpierte. — Die zweite Notiz betrifft den Maler Pausias und die von ihm geliebte Kränzebinderin Glycera. Was Plinius an einer Stelle (21, 4)*) über sie

*) Arborum enim ramis coronari in sacris certaminibus mos erat primum; postea variare coeptum mixtura versicolori florum, quae invicem odores coloresque accenderet, Sicyone ingenio Pausiae pictoris atque Glycerae coronariae dilectae admodum illi, cum opera eius pictura imitaretur, illa provocans variaret essetque

erzählt, das ist, wie Urlichs (Anf. d. gr. K. G. I 37) aus der Reihenfolge der Autoren des 21. Buches schließt, wohl sicher aus Varro entlehnt. Hieraus hat man geschlossen, daß die sachlich allerdings vollkommen übereinstimmende Mitteilung: 35, 125*) ebenfalls auf Varro zurückgehen müsse. Das wäre wohl möglich, wenn wir es mit einem in der Darstellung sich völlig frei bewegenden Schriftsteller zu tun hätten; bei einem Autor jedoch, wie Plinius, dessen Werk ein Mosaik von lose untereinander verbundenen Exzerpten ist, müßte die zweimalige Entlehnung aus einer und derselben Quelle sich nicht bloß in der Sache, sondern in ziemlich genauer Übereinstimmung der Sätze und Worte offenbaren. Diese aber fehlt; und es ist daher weit wahrscheinlicher, daß er an jeder Stelle einen anderen Autor ausschrieb, als daß er an beiden demselben folgte. Ist also Varro der Autor im 21. Buche, so ist der des 35. Buches eben nicht Varro.

Wie dem auch sei: der Beweis für Varro als Hauptquelle ist nicht geliefert, und die Betrachtung der Indices gibt uns mindestens das Recht, ja fordert uns geradezu auf, die Ansprüche des Cornelius ernstlicher zu prüfen, als es bis jetzt geschehen ist. So richtete ich denn schon früher einmal mein Augenmerk auf sein chronologisches Werk. Aber dieses, in dem er

ausus . . . unus Italorum
Omne aevom tribus explicare chartis
Doctis, Iuppiter, et laboriosis

(Catull. prol. I 5, 7), konnte schwerlich eingehende und umfassende Nachrichten über Künstler enthalten. Höchstens wäre etwa die Frage offen zu halten, ob dasselbe für chronologische Daten wie 34, 49—52 in Betracht kommen könne. Erst zuletzt, als ich immer mehr an Varro zu zweifeln, an Cornelius zu glauben anfing, verfiel ich auf einen Gedanken, den noch niemand und wohl deshalb nicht gehabt zu haben scheint, weil er gar zu nahe lag. Den Cornelius Nepos hat jeder gelesen, der etwas Latein gelernt, aber — als Knabe. Wer aber außer den Lehrern der Knaben und den Herausgebern hat ihn später im Zusammenhange wieder gelesen? Gewiß verhältnismäßig wenige. Wer endlich hat daran gedacht, ihn im Zusammenhange mit Plinius zu lesen? In dem Gedanken, dies zu tun, lag die ganze Weisheit, und seine Ausführung führte schon in der ersten Stunde zu dem überraschenden Resultate, daß alles, was sich bei Plinius von persönlicher Charakteristik der Künstler findet, aus Cornelius entlehnt sein müsse: um so überraschender, je schwieriger es an sich scheinen mag, Feldherrn- und Künstlerbiographien unter einheitlichen Gesichtspunkten zu vereinigen.

Cornelius bietet uns eine Reihe einzelner Feldherrnbiographien. Der Gedanke, aus solchen Einzelbildern eine Geschichte der Feldherrnkunst zu

---

certamen artis ac naturae, quales etiam nunc extant artificis illius tabellae atque in primis appellata stephaneplocos qua pinxit ipsam; idque factum est post olympiada centesimam.

*) Amavit in iuventa Glyceram municipem suam, inventricem coronarum, certandoque imitatione eius ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam. Postremo pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula appellata est stephaneplocos, ab aliis stephanopolis, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem; huius tabulae exemplar quod apographon vocant, L. Lucullus duobus talentis emit Dionysiis Athenis.

entwickeln, mag dem Altertum überhaupt fremd geblieben sein. Eine gewisse Tendenz, das Einzelne unter allgemeineren Gesichtspunkten zu gruppieren, tritt indessen bei Cornelius wenigstens hie und da in bestimmter Weise hervor: Timoth. 4, 4: haec extrema fuit aetas imperatorum Atheniensium, Iphicratis, Chabriae, Timothei, neque post illorum obitum quisquam dux in illa urbe fuit dignus memoria. Damit vergleiche man Plinius, der 35, 60 mehrere Maler der 95. Olympiade anführt: omnes iam inlustres, non tamen in quibus haerere expositio debeat, festinans ad lumina artis, in quibus primus refusit Apollodorus Atheniensis .... neque ante eum tabula ullius ostenditur, quae teneat oculos.

Ferner de regibus 1, 1: hi fere fuerunt Graecae gentis duces, qui memoria digni videantur, praeter reges: namque eos attingere noluimus, quod omnium res gestae separatim sunt relatae neque tamen ii admodum sunt multi. Dennoch folgt eine kurze Rekapitulation der als Feldherrn ausgezeichneten Könige, an deren Ende (3, 5) es heißt: De quibus quoniam satis dictum putamus, non incommodum videtur non praeterire Hamilcarem et Hannibalem, quos et animi magnitudine et calliditate omnes in Africa natos praestitisse constat. Gerade dieses Kapitel, welches wegen seiner Kürze und Trockenheit sogar Anstoß erregt hat, gewinnt beim Hinblick auf Plinius ein besonderes Interesse, indem es die Tendenz systematischer Abrundung verrät und uns zeigt, auf welche Weise die einzelnen Biographien der bedeutenden Männer einer Gattung sich summarisch oder supplementarisch ergänzen ließen. Das Gleiche finden wir bei Plinius 35, 138: hactenus indicatis proceribus id utroque genere non silebuntur et primis proximi, oder 35, 112: namque subtexi par est minoris picturae celebris in penicillo.

Aber auch sonst, obwohl nicht gerade direkte Vergleichungen angestellt werden, erkennen wir doch bei Cornelius das Streben, die einzelnen Gestalten voneinander abzuheben und in ihrer persönlichen Eigentümlichkeit hervortreten zu lassen. Es ist eine bestimmte Manier oder Methode, daß fast regelmäßig am Anfange der Biographien und vor der historischen Erzählung seiner Taten der Mann in seiner allgemeinen Bedeutung, wie sie sich aus äußeren Verhältnissen und aus der inneren Natur des Betreffenden entwickelt, kurz bezeichnet und dann überhaupt ein kurzes Charakterbild gegeben wird. Es tritt dabei die pädagogisch lehrhafte, etwas moralisierende Tendenz hervor, auf der noch heute zum Teil die Bedeutung dieser Vitae als Schulbuch beruht. Die gleiche Stimmung finden wir bei Plinius.

Cimon 1, 1: duro admodum initio usus et adulescentiae. Plin. 35, 101 von Protogenes: summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas.

Lysander 1, 1: magnam reliquit sui famam, magis felicitate quam virtute partam. Plin. 34, 69: Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit.

Pelop. 1, 1: magis historicis quam vulgo notus. Plin. 34, 68: Artifices qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant Telephanem Phocaeum ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit et ibi opera eius latuerint .....

Thrasybul 1, 1: si per se virtus sine fortuna ponderanda est, dubito an hanc primum omnium ponam; oder Eumenes 1, 1: huius si virtuti par

data esset fortuna, non ille quidem maior, sed multo illustrior atque etiam honoratior . . . Plin. 35, 134: Niciae comparatur et aliquando praefertur Athenion Maronites . . . . Quod nisi in iuventa obiisset, nemo compararetur.

Themist. 1, 1: Huius vitia ineuntis adulescentiae magnis emendata sunt virtutibus, adeo ut anteferatur huic nemo, pauci pares putentur. Plin. 35, 112: Piraeicus, arte paucis postferendus, proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam.

Mehrmals wird bei Cornelius wie bei Plinius irgend ein Punkt, eine Seite betont, worin der betreffende einzig dasteht: Timol. 1, 1: namque huic uni contigit, quod nescio an nulli . . . . oder Thrasyb. 1, 2: nam quod multi voluerunt paucique potuerunt . . . hic contigit. Plin. 35, 97: inventa eius (Apellis) et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit. 45, 126: eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo.

Timol. 1, 2: sed in his rebus non simplici fortuna conflictatus est, et, id quod difficilius putatur, multo sapientius tulit secundam quam adversam fortunam. Plin. 35, 67 von Parrasius: haec est picturae summa subtilitas; corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerunt; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur.

Charakteristisch tritt bei Cornelius die Schilderung des Alkibiades hervor: . . . . disertus . . . dives, cum tempus posceret laboriosus, patiens, liberalis, splendidus non minus in vita quam in victu, affabilis, blandus, temporibus callidissime serviens; idem, simul ac se remiserat neque causa suberat quare animi laborem perferret, luxuriosus, dissolutus, libidinosus, intemperans reperiebatur, ut omnes admirarentur, in uno homine tantam esse dissimilitudinem tamque diversam naturam. Wer gedenkt hierbei nicht des Demos des Parrasios, wie ihn Plinius 35, 69 schildert: pinxit demon Atheniensium argumento quoque ingenioso; ostendebat namque varium, iracundum, iniustum, inconstantem, eundem exorabilem, clementem, misericordem, gloriosum, excelsum, humilem, ferocem fugacemque et omnia pariter.

Besonders lehrreich ist das ganze erste Kapitel des Iphicrates, der . . . . semper consilio vicit, tantumque eo valuit, ut multa in re militari partim nova attulerit, partim meliora fecerit. namque ille pedestria arma mutavit, cum ante illum imperatorem maximis clipeis, brevibus hastis, minutis gladiis uterentur, ille e contrario peltam pro parma fecit . . . . ut ad motus concursusque essent leviores, hastae modum duplicavit, gladios longiores fecit. idem genus loricarum et pro sertis atque aënis linteas dedit. quo facto expeditiores milites reddidit . . . . . Das vollkommene Seitenstück hiezu bildet die Charakteristik des Lysipp bei Plinius 34, 65: statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales esse viderentur.

Nur selten beruft sich Cornelius direkt auf die Quellen, aus denen er schöpft. Doch bemerkt er z. B. am Ende des Alkibiades 11, 1: hunc infamatum a plerisque tres gravissimi historici summis laudibus extulerunt,

Thucydides ... Theopompus .. et Timaeus .... namque ea, quae supra scripsimus, de eo praedicarunt atque hoc amplius. Die gleiche Sparsamkeit findet sich bei Plinius; auffallend aber entspricht wieder, was 35, 68 über Parrasius gesagt wird: hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes et alia.

Erinnern wir uns, was Cornelius in der Vorrede der Vitae und im Eingange des Epaminondas über griechische Sitte im Verhältnis zu römischer, über Unterricht in Musik, Tanz u. a. bemerkt, so finden wir auch dafür eine Parallele in den Bemerkungen über Pamphilus 35, 77: huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen hoc est picturam in buxo docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur ....

Diese Vergleichungen ließen sich leicht noch weiter fortsetzen und auf gewisse Wendungen und Worte ausdehnen. So steht den „inventa" der Künstler bei Plinius das „inventum" als Kampfweise des Chabrias bei Cornelius 1, 1 gegenüber. Eine gewisse Verwandtschaft liegt in Wendungen wie Thrasyb. 2, 6: usus est Thrasybulus non minus prudentia quam fortitudine, und Plinius 35, 80: (Apelles) fuit non minoris simplicitatis quam artis. — Auch in rein sprachlichen Dingen wird der Kundige wahrscheinlich noch Stoff zu mancherlei Vergleichungen finden. Hier mag nach dieser Richtung hin nur auf einen Punkt hingewiesen werden, nämlich den im Verhältnis zum relativum sehr häufigen Gebrauch des pronomen demonstrativum, welcher Cornelius und Plinius gemeinsam ist, z. B. Arist.: hic .. poenam non pertulit —; neque aliud est ullum huius in re militari illustre factum quam huius imperii memoria; — hic qua fuerit abstinentia .... Plin. 34, 55 sqq.: hic consummasse —; primus hic multiplicasse —; hic primus ... expressit; — hic supra dicto similis ...

Doch genug dieser Bemerkungen, über deren Beweiskraft im einzelnen da und dort sich zuweilen abweichende Ansichten geltend machen mögen. Wichtiger bleibt immer der Gesamteindruck, den wir erhalten, wenn wir ein längeres aus Cornelius und dann wieder aus Plinius, besonders aus dem Buche über die Maler lesen: es ist überall der gleiche Horizont, die gleiche milde, fast weiche Temperatur, die gleiche didaktische Tendenz, die uns entgegentritt und auf dieselbe Quelle, die Individualität einer einzigen Persönlichkeit hinweist. Noch mehr wird sich dieser Eindruck verstärken, wenn wir uns etwa anderen Autoren wie Sallust, Cicero, Velleius zuwenden und ihre Art der Charakterschilderung mit der bei Cornelius und Plinius zusammenhalten: überall finden wir einen wesentlich verschiedenen Ton, den strengeren und strafferen römischen Charakter gegenüber einem mehr gräzisierenden Humanismus. Endlich wird es nicht überflüssig sein, auch die zahlreichen Fragmente des Varro zu durchblättern; nirgends zeigen sich hier Anklänge an die ganze Anschauungsweise, wie wir sie als den Schilderungen des Cornelius und Plinius gemeinsam erkannt haben.

Wenn nun die Indices des 34. und 35. Buches uns mit Bestimmtheit darauf hinweisen, daß die Quelle dieser Gemeinsamkeit in der Benutzung des ersteren durch den letzteren liegt, so gewinnen wir noch eine schwer-

wiegende, ja entscheidende Bestätigung dieser Ansicht aus der Betrachtung des Abschnittes über die Marmorbildhauer im 36. Buche des Plinius. Im Index der Externi steht hier unmittelbar nach Theophrast Pasiteles als Hauptgewährsmann wieder im Vordergrunde, unter den Römern Varro sogar an erster Stelle; aber mit ihm sind hier nicht, wie im 34. und 35., Verrius und Cornelius unmittelbar verbunden, sondern Verrius fehlt ganz und Cornelius nimmt erst den fünften Platz ein. Dadurch ist freilich nicht ausgeschlossen, daß letzterer schon vor § 48, wo er zuerst zitiert wird, und also auch in dem bis § 43 reichenden Abschnitt über die Bildhauer benutzt sein könne; immer aber muß seine veränderte Stellung im Index unsere Aufmerksamkeit erregen. Fassen wir nun dieses ganze Kapitel schärfer ins Auge, so werden wir unschwer erkennen, wie es sich in Anlage und Ausführung von den entsprechenden Abschnitten des 34. und 35. Buches höchst wesentlich unterscheidet.

Nach den alten Kretern und Chiern folgen ohne Übergang Pheidias, Praxiteles und Skopas, außerdem aber eine Reihe von Exzerpten, die mehr nach den Aufstellungsorten oder den Besitzern der Werke, als nach der Zeit oder dem künstlerischen Charakter ihrer Urheber lose aneinander gereiht sind. Dagegen finden wir hier vom Anfange bis zum Ende kein einziges jener Urteile, die uns von der Persönlichkeit der Künstler und ihrer Kunstweise eine Vorstellung zu geben geeignet wären. Hierin liegt wohl der sicherste Beweis, daß diese Urteile im 34. und 35. Buche nicht aus den im 36. vorzugsweise benutzten Autoren Varro und Pasiteles, sondern nur aus Cornelius geflossen sein können, den Plinius aus einem uns unbekannten Grunde im 36. nicht mehr in der früheren Weise benutzte.

Besitzen wir nun außer bei Plinius keine weiteren auf die Geschichte der Künstler bezüglichen Fragmente des Cornelius, so ist es doch nicht schwierig, in seiner literarischen Tätigkeit die Stelle nachzuweisen, an der er über Künstler im Zusammenhange zu handeln Gelegenheit hatte. Von dem biographischen Werke de viris illustribus werden mit Zahlen das 2., 13., 15. und 16. Buch zitiert, was die Annahme nicht hindert, daß das Ganze aus 20 und mehr Büchern bestanden habe. Legen wir nur einmal den Maßstab an, welchen uns die Imagines des Varro bieten, in denen die Bilder und Charakteristiken von 700 berühmten Männern enthalten waren (zur Hälfte Griechen und Römer: eine Teilung, der auch Cornelius folgte), so werden wir uns nicht wundern, wenn bei so umfassender Tätigkeit auf biographischem Gebiete auch die Künstler Berücksichtigung fanden, deren Werke damals aus ganz Hellas nach Rom zusammenströmten. Ob ihnen ein oder ob mehrere Bücher gewidmet waren, wird sich schwer entscheiden lassen. Eine gewisse Ungleichheit hinsichtlich der Maler und der Erzbildner oder Toreuten tritt uns auch bei Plinius entgegen: in dem Abschnitte über die Maler spielt die individuelle Charakteristik eine weit bedeutendere Rolle, als bei den Bildhauern, wo sie sich fast nur auf die hervorragendsten Meister von Pheidias bis Praxiteles beschränkt. Es lassen sich für diese Ungleichheit verschiedene Ursachen vermuten. In den Augen der Welt tritt die Individualität des Künstlers in dem Maße mehr zurück, als derselbe in seinen Schöpfungen durch Material und Technik gebunden erscheint oder in der Ausführung der Hilfe fremder Hände bedarf. Am seltensten fragen wir bei einem Bauwerke nach dem Namen des Urhebers, und so sind in

der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker die Nachrichten über die individuelle Bedeutung der einzelnen Architekten am spärlichsten vertreten; aus dem Altertum fehlen sie uns so gut wie gänzlich: wir werden nie weiter, als bis zu einer Geschichte der Baustile gelangen können. Aber auch die Bildhauer treten noch stark gegen die Maler zurück. Nur in den Häuptern offenbart sich die Bedeutung der Individualität: in ihnen vollzieht sich die historische Entwickelung in der Scheidung der Stilarten; die Masse gruppiert sich mehr oder weniger um sie herum und ordnet sich unter dem Begriffe verschiedener Schulen zusammen. Am entschiedensten und darum auch am leichtesten erkennbar und für die Menge verständlich macht sich die Individualität in den Werken der Maler geltend. So mochte schon Cornelius von den Erzbildnern nur die Häupter näher zu charakterisieren versucht haben. Möglich ist es jedoch auch, daß Plinius den Cornelius in beiden Büchern nicht in gleich ausgiebiger Weise benutzt hat. Beachten wir namentlich, daß im 34. Buche die Urteile über die Person nach der Besprechung der berühmtesten Werke folgen, während im 35. die Urteile ähnlich wie in den erhaltenen Vitae des Cornelius, der Aufzählung der Werke vorauszugehen pflegen, so möchte man glauben, daß im 34. Buche die erste Anlage nicht auf Cornelius zurückgehe, sondern daß nur seine Urteile in dieselbe eingetragen wurden, während umgekehrt im 35. in erster Linie Cornelius ausführlich exzerpiert und aus anderen Autoren nur ergänzt worden zu sein scheint.

Es muß natürlich einmal der Versuch gemacht werden, die Bestandteile, welche Plinius seinen drei Hauptautoren entlehnt hat, auch im einzelnen auszuscheiden. Die bisherigen Erfahrungen auf diesem Gebiete zeigen indessen, daß wir nur sehr langsam und schrittweise vorwärts kommen. Jeder neu gewonnene Gesichtspunkt pflegt modifizierend auf das zurückzuwirken, was wir bereits als einigermaßen gesicherten Besitz zu betrachten gewohnt waren. Für die Ausscheidung des Anteils des Cornelius vermögen vielleicht, wie bereits angedeutet, die genaueren Kenner seiner sprachlichen Eigentümlichkeit noch weitere Kriterien aufzustellen. Die Wahrnehmung ferner, daß er am 36. keinen, am 34., wie es scheint, nur mäßigen Anteil hat, läßt es jetzt möglicher erscheinen, hier zwischen den beiden anderen Hauptautoren, dem Varro und Pasiteles, eine bestimmtere Teilung durchzuführen, als es bisher tunlich war. (Während des Druckes drängt sich mir ein Gedanke auf, dessen weitere Durchführung vielleicht die Ausscheidung der verschiedenen Bestandteile wesentlich zu erleichtern vermag. In den Indices des 33. und 34. Buches heißt es von Pasiteles: qui mirabilia opera scripsit, dagegen 36, 39: qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. Sofern wir aus den letzten Worten schließen dürfen, daß sein Werk einen museographischen Charakter trug, würden sich namentlich im 36. Buche bedeutende Partien, in denen dieser Charakter in sehr auffälliger Weise hervortritt, als sein Eigentum ausscheiden lassen. Aber auch in den anderen Büchern wären für Pasiteles in erster Linie diejenigen Notizen ins Auge zu fassen, in denen der Erwähnung eines Kunstwerkes auch dessen Aufstellungsort beigefügt ist, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß auch bei Cornelius und Varro Ortsangaben wenigstens nicht überall gefehlt haben werden.) Je nach dem Erfolg dieser Untersuchung wird dann die Forschung nochmals zu Cornelius zurückkehren

müssen, um zu bestimmen, wieviel er außer den Urteilen über die Künstler auch von Nachrichten über ihre einzelnen Werke beigetragen hat, wobei schließlich auch noch die Frage zu erörtern sein wird, in welchem Verhältnisse die drei ziemlich gleichzeitig lebenden Autoren des Plinius zueinander stehen und namentlich, ob nicht bereits Cornelius die Schriften des Pasiteles und noch mehr die des Varro benutzt und in seiner Weise verarbeitet hat. Wer frisch und unbefangen an diese Fragen herantritt, wird vielleicht schneller und schärfer das Richtige erkennen, als derjenige, welcher eben nach längerer Erwägung einzelner Gesichtspunkte seinen Blick ermüdet und abgestumpft hat. Und so möge denn die weitere Verfolgung der hier noch übrig gelassenen zahlreichen Probleme besonders dem Eifer jüngerer Forscher empfohlen sein.

Pausanias und seine Ankläger.*)

(1884.)

Die Ankläger des Pausanias treten in ihren Behauptungen mit solcher Zuversicht auf, daß selbst so bewährte Kämpfer wie der Nestor der Pausaniasforscher J. H. Ch. Schubart sich dadurch hat verleiten lassen, hie und da den Gegnern mehr zuzugestehen, als nach meiner Überzeugung nötig ist. In seinem Aufsatz „Pausanias und seine Ankläger" (Jahrb. 1883 S. 469—482) bespricht Schubart S. 471 die Inschrift einer Stele des Deinosthenes aus Lakedaimon, in der es heißt: *ἀπὸ τᾶσδε τᾶς στάλας ἐλλακεδαίμονα ἑξακάτιοι τριάκοντα, ἀπὸ τᾶσδε ποττὰν πράταν στάλαν τριάκοντα.* Auf dieselbe Stele beziehen sich die Worte des Pausanias VI 16, 8 *καὶ στήλην ἐν τῇ Ἄλτει παρὰ τὸν ἀνδριάντα ἀνέθηκεν ὁ Δεινοσθένης· ὁδοῦ δὲ τῆς ἐς Λακεδαίμονα ἐξ' Ὀλυμπίας ἐς ἑτέραν στήλην τὴν ἐν Λακεδαίμονι μέτρα εἶναι σταδίους ἑξήκοντα καὶ ἑξακοσίους.* Das ist zunächst einmal sprachlich eine für Pausanias recht charakteristische Übertragung der Inschrift in seinen eigenen verzwickten Stil. Sachlich möchte G. Hirschfeld (Arch. Ztg. 1882 Sp. 103), gegen den der Aufsatz Schubarts gerichtet ist, die Zahl 660 als „aus einer törichten Addition entstanden" betrachten, während Schubart bemerkt: „ein Unbefangener würde sagen: aus einer irrigen Addition." Aber ist sie auch nur irrig? es handelt sich um zwei Stelen, deren eine in Olympia stand, während die andere von Pausanias als *ἑτέρα*, in der Inschrift selbst, vielleicht weil sie früher aufgestellt war oder weil sie als Ausgangspunkt des Weges aus der Heimat nach Olympia betrachtet wurde, als *πράτα* bezeichnet wird. Nun heißt es *a*) *ἀπὸ τᾶσδε τᾶς στάλας*, von dieser Stele in Olympia nach Lakedaimon sind es 630 Stadien, weiter *ἀπὸ τᾶσδε* . .: wird hier etwa *τᾶς στάλας* wiederholt? Nein! also *b*) *ἀπὸ τᾶσδε*, d. h. *Λακεδαίμονος*, von der Stadt Lakedaimon zu der ersten, der Ausgangsstele noch 30 Stadien. Demnach $a + b = 660$. Für dieses rechnerische Resultat läßt sich aber auch sachlich eine gewiß ganz annehmbare Erklärung finden. Wo die erste Stele stand, wird nicht gesagt, aber schwerlich doch irgendwo im freien Felde oder sonst an einem völlig gleichgültigen Orte. Wir werden

*) Fleckeisens Jahrbücher für Philologie 1884, S. 23—30.

von vornherein geneigt sein, auf eine bestimmte Beziehung zwischen den beiden Endpunkten zu schließen und, insofern ja die olympischen Spiele als heilige betrachtet wurden, auf eine Beziehung sakraler Art: wir werden die Stele an einem Olympia etwa gleichwertigen Orte zu suchen haben. Hiernach wird es genügen, auf Thukydides V 18, 10 zu verweisen, wo sich in einem Vertrage der Athener und Lakedaimonier folgende Worte finden: *στήλας δὲ στῆσαι Ὀλυμπιάσι καὶ Πυθοῖ καὶ Ἰσθμοῖ καὶ ἐν Ἀθήναις ἐν πόλει καὶ ἐν Λακεδαίμονι ἐν Ἀμυκλαίῳ.* In dieser Zusammenstellung tritt das Amyklaion, berühmt durch seine Festfeiern und Festspiele, deutlich genug als sakraler Mittelpunkt von Lakedaimon hervor. Amyklai, der Ort, lag nach Polybios V 19, 2 etwa zwanzig Stadien von Lakedaimon. Vom Theater in Sparta aber bis zur Hauptkirche von Slavochóri, wohin man das Amyklaion, den Tempel setzt, ist nach Curtius Peloponnesos II S. 245 ein Abstand von ungefähr dreißig Stadien. Ich denke, der Vorwurf der Torheit trifft hiernach nicht den Pausanias.

Ein zweiter Fall betrifft die Statue eines Pankratiasten Xenodamos in Antikyra, von dem Paus. X 36, 9 bemerkt, wenn die Inschrift die Wahrheit sage, so müsse Xenodamos in der 211. Olympiade gesiegt haben: *αὕτη δὲ ἐν τοῖς Ἠλείων γράμμασι παρεῖται μόνη πασῶν ἡ Ὀλυμπιάς.* Hirschfeld a. a. O. Sp. 109 nennt das einen ganz unerhörten Zusatz, da er doch VI 22, 3 die 8., die 34. und die 104. — aber die 211. nicht — als die einzigen ausgelassenen Olympiaden nenne. Mit Recht hat Schubart S. 472 auf den Unterschied aufmerksam gemacht, daß die drei angeführten von den Eleiern nicht anerkannt, keine Olympiaden, sondern Anolympiaden waren; „die 211. Olympiade war aber eine echte, anerkannte, und (aus unbekanntem Grunde) unter allen die einzige, welche die Eleier übergangen hatten.“ Hier bedürfen wieder die letzten Worte einer wesentlichen Ergänzung, da uns die einschlägigen Verhältnisse nicht so ganz unbekannt sind. Denn bei Julius Africanus (rec. Rutgers S. 83) heißt es unter der betreffenden Olympiade: *οὐκ ἤχθη, Νέρωνος ἀναβαλλομένου εἰς τὴν αὐτοῦ ἐπιδημίαν. μετὰ δ᾽ ἔτη δύο ἀχθείσης αὐτῆς στάδιον μὲν Τρύφων Φιλαδελφεὺς ἐνίκα, Νέρων δὲ κηρύκων ἀγῶνα ἐστεφανοῦτο, τραγῳδούς, κιθαρῳδούς, ἅρμα πωλικὸν καὶ τὸ τέλειον καὶ δεκάπωλον* (vgl. dazu die übrigen von Rutgers zitierten Zeugnisse). Die richtige Feier also war ausgefallen. Das schmachvolle Andenken der von Nero interkalierten und durch Willkürlichkeiten entstellten Feste aber wurde nach seinem nur um ein Jahr später erfolgten Tode wahrscheinlich absichtlich von den Eleiern getilgt; und hierin lag auch vielleicht die Veranlassung, daß die Statue des Xenodamos in seiner Heimat aufgestellt wurde, indem ihm wegen der angedeuteten Verhältnisse diese Ehre in Olympia verweigert worden sein mochte. Pausanias fand also den Namen nicht in den Verzeichnissen der Eleier und erweist sich hier sogar, was er ja nicht überall ist, als vorsichtiger und kritischer Forscher, indem er dem Leser das Urteil über die Beweiskraft der Inschrift überläßt.

Anstatt den Auseinandersetzungen Schubarts weiter zu folgen, mit deren Tendenz ich mich ja im allgemeinen einverstanden erklären kann, wende ich mich lieber direkt gegen einige von Schubart nicht berührte Behauptungen Hirschfelds, durch welche der Glaube erweckt werden soll, daß Pausanias gar nicht in Olympia selbst gewesen sei, sondern nur aus Büchern geschöpft habe. Mit Bezug darauf sagt er Sp. 112: „Eine einzige

Quelle anzunehmen hält mich ferner der Umstand ab, daß ich für die Bauten wenigstens zwei Quellen bestimmt zu unterscheiden glaube: daß die *κρηπίς* unter dem Kronion V 21, 2 im sechsten Buche (19, 1) wie etwas ganz Neues eingeführt wird, habe ich schon oben bemerkt; ich füge hier noch erschwerend hinzu, daß ihre Erwähnung schon bei der Altarperiegese erwartet werden durfte; dasselbe gilt von der *ἔσοδος* ins Stadion V 14, 9. 22, 1, aus welcher außerdem in VI 20, 8 die *κρυπτή* geworden ist." Ein Autor darf doch wohl erwarten, daß man die Absicht in Betracht zieht, in der er gewisse Tatsachen aufführt; und tut er das zuweilen mit einer gewissen Pedanterie oder mit stilistischem Ungeschick, so wird man daraus nicht sofort einen Schluß gegen seine Zuverlässigkeit ziehen dürfen. Nun hat die *κρηπίς* an sich weder ein künstlerisches noch ein religiöses Interesse. Sie dient dem Pausanias, wo seine Beschreibung nicht an einem einfachen topographischen Faden fortschreitet, nur als ein fester, zu leichter Orientierung geeigneter topographischer Punkt; und so führt er uns VI 21, 2 vom Metroon zum Stadion auf dem Wege unterhalb der Mauer, welche den Kronoshügel begrenzt (*κατὰ τὸ πέρας τοῦ ὄρους*), um uns zu sagen, daß vor oder an dieser Wand (*πρὸς τῇ κρηπῖδι*) die Reihe der sogenannten Zanes aufgestellt war. In der anderen Stelle (VI 19, 1) setzt er die *κρηπίς* nördlich vom Heraion und fügt hinzu, daß sich bis hinter dieselbe der Abhang des Kronion herabsenke (*κατὰ νώτου δὲ αὐτῆς παρήκει τὸ Κρόνιον*), um dann erst auszusprechen, worauf es ihm eigentlich ankommt, daß *ἐπὶ ταύτης τῆς κρηπῖδος*, d. h. hier: auf der durch die Stützmauer abgeschlossenen Terrasse, die Gruppe der Schatzhäuser errichtet ist. Verrät also in den beiden, durch den Zwischenraum eines ganzen Buches getrennten Stellen nicht jedes Wort das ernstliche Streben, ein möglichst klares und anschauliches Bild von der Örtlichkeit zu geben? Ebenso handelt es sich bei den beiden ersten Erwähnungen der *ἔσοδος* nicht um den Eingang des Stadions an sich, sondern er soll nur dazu dienen, um die Lage verschiedener Altäre fest zu bestimmen. Dagegen beschreibt er in der dritten Stelle, wie man durch die *ἔσοδος* in das Stadion hineingeht; also erst hier und gewiß nicht schon bei den ersten Erwähnungen ist der richtige Ort, sie als *κρυπτή* zu bezeichnen.

Hirschfeld fährt fort: „Auch den Künstler des Tropaion (V 27, 11) Daidalos nennt Pausanias erst VI 2, 8; man wird doch da keinen systematischen Kunstgriff wittern wollen, sondern daß ihm die Notiz über den Weg lief, etwa wie ihm IX 16, 2 über den Weg läuft, daß Kephisodotos der Künstler der Eirene mit dem Plutos in I 8, 2 ist, und V 12, 3, daß Antiochos die goldene Aigis über dem athenischen Theater geweiht, über die er doch I 21, 3 gesprochen." Wer über Pausanias schreibt, sollte doch nicht vergessen, daß derselbe bekanntlich in der Beschreibung Attikas kürzer ist als in den andern Büchern. Wir mögen das bedauern; aber statt ihn zu tadeln, sollten wir ihm vielmehr dankbar sein, wenn er einen gelegentlichen Anlaß ergreift, um Versäumtes gut zu machen. Und weshalb sollen wir einen besonderen systematischen Kunstgriff darin wittern, wenn er bei dem Tropaion, das in erster Linie ein historisches Interesse hatte, künstlerisch aber einen mehr dekorativen Charakter tragen mochte, den Namen des Künstlers zunächst übergeht und erst nachher, wo er statuarischen Werken von größerer künstlerischer Bedeutung begegnet, nun auch das erste

Werk dem Künstler nachträglich gutschreibt? Würde es denn besonders auffallend sein, wenn in einer nicht rein statistischen, nur zum Nachschlagen, sondern auch zum Lesen bestimmten Beschreibung von Berlin die Masken sterbender Krieger am Zeughause zunächst als ein für das Gebäude passender Schmuck erwähnt würden und erst bei dem Monument des großen Kurfürsten sich der Zusatz fände, daß auch jene dekorativen Arbeiten von der Hand Schlüters herrühren?

Endlich: „Ganz besonders auffallend ist es mir, daß V 15, 2 das Leonidaion bei der *πομπικὴ ἔσοδος* genannt wird, während V 20, 7 das Hippodameion dahin verlegt wird, obgleich wir dasselbe V 22, 2 auf dem Wege vom Stadion zum Buleuterion und a. O. VI 20, 7 ebenfalls vor der Erwähnung der *κρυπτή* am Stadion treffen, also jedenfalls im Osten der Altis zu suchen haben.“ Daß in der einen Stelle das Hippodameion seiner selbst wegen (ob aber in einer topographischen Reihe?) erwähnt wird, in der andern aber nur zur Ortsbestimmung einer Zeusgruppe dient, wird auch hier wieder nicht beachtet; und was kümmert einen Ankläger des Pausanias der kleine Nebenumstand, daß nach dessen Zeugnis das Leonidaion *ἐκτός*, das Hippodameion *ἐντός* der Altis lag? Indessen auf topographische Fragen weiter einzugehen fühle ich mich nicht berufen. Nur wenn ich sehe, daß das Leonidaion auf der Planskizze Hirschfelds (Sp. 119) links von der Südwest-, in den von Curtius veröffentlichten Plänen rechts von der Südostecke der Altis angesetzt wird, möchte es mir scheinen, als ob es sich hier um schwierige, auch durch den Tatbestand der Ausgrabungen noch keineswegs gelöste Probleme handele. Ist es da irgendwie gerechtfertigt, von vornherein den wichtigsten, für viele Punkte wohl den einzigen Zeugen totzuschlagen, um dann desto freier nach eigener, subjektiver Willkür zu schalten?

Ich möchte Gelehrten, deren Verdienst auf anderen Gebieten ich in keiner Weise bestreiten will, nicht zu nahe treten; aber was die Beurteilung des Pausanias anlangt, so erscheint es mir wie eine Modekrankheit, ihm alle möglichen Torheiten und moralischen Gebrechen aufzubürden und bei diesem Vorgehen sich um die sonstigen Regeln wissenschaftlicher Kritik nicht zu kümmern. Gerade bei Pausanias darf man sich auf ein bloß grammatikalisches und lexikalisches Verständnis seiner Worte am wenigsten beschränken. Abgesehen von den bedeutenden sachlichen Schwierigkeiten der Erklärung ist es besonders notwendig, sich von der gesamten Persönlichkeit eine lebendige Vorstellung zu bilden, um ihn in seinen Eigentümlichkeiten (vielleicht gerade da am meisten, wo sie uns am wenigsten sympathisch sind) richtig zu verstehen. Namentlich aber sollen wir uns hüten von ihm zu verlangen, was uns zu bieten gar nicht in seiner Absicht liegt, so unangenehm uns auch sein Schweigen oft sein mag. Wenn man z. B. aus dem Umstande, daß er das kolossale Monument des Agrippa am Aufgange der Akropolis zu Athen mit Stillschweigen übergeht, hat schließen wollen, daß er selbst gar nicht in Athen gewesen sei und nur ältere Bücher geplündert habe, so ist eine solche Folgerung im Hinblick auf seinen ganzen geistigen Standpunkt durchaus ungerechtfertigt. Ein jüngerer Gelehrter, der mehr als einmal Gelegenheit hatte als Perieget unter den Bauwerken der Akropolis tätig zu sein, gibt mir die Versicherung, daß es ihm kaum je eingefallen sei, dieses Monument auch nur eines Wortes zu würdigen: so

sehr verliere es im Zusammenhange der umgebenden Bauwerke alles Interesse und falle auch äußerlich vollständig aus diesem Ganzen heraus. Ebenso werden wir, wenn wir uns ein Bild des Forums in Rom, selbst noch in der späteren Kaiserzeit entwerfen wollen, uns die Phokassäule mit ihrem platt auf das Pflaster gesetzten plumpen Unterbau lieber ganz wegdenken. Aus gleichen Gründen aber erscheint es ziemlich überflüssig, sich mit Hirschfeld in ausführlichen Erörterungen darüber zu ergehen, daß Pausanias keine Siegerstatue in Olympia erwähne, die jünger sei als Ol. 147, oder mit Treu (Jahrb. 1883 S. 633), daß wir „in sämtlichen zehn Büchern bis jetzt überhaupt noch keinen Bildhauer mit Sicherheit nachweisen können, der nach der Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Chr. gelebt". Es ist doch mindestens ebenso auffällig, daß für Pausanias die Malerei nach Polygnotos so gut wie gar nicht existiert, daß Pausanias, der sich so häufig auf Homer und andere Epiker beruft, die Poesien des Euripides gar nicht, die des Sophokles an einer einzigen Stelle und hier mit einem *οὐ πιστά*, und nur die des Aischylos einige Male berücksichtigt. Hier begnügt man sich, auf seinen religiösen und seinen durch die Religion beeinflußten künstlerischen Standpunkt hinzuweisen. Soll aber der gleiche Standpunkt nicht auch, und zwar nicht einmal in der gleichen Ausschließlichkeit, auf die Beurteilung der Skulptur einwirken? Um so mehr als ja bekanntlich auch Plinius von der Plastik sagt: *cessavit deinde* (Ol. 121) *ars ac rursus Olympiade CLVI revixit*, *cum fuere longe quidem infra praedictos*, *probati tamen*.., wobei es vielleicht nicht überflüssig zu bemerken ist, daß diese spätere Episode, obwohl sie in ganz überwiegendem Maße für die Kunst in Rom von Bedeutung ist, doch auch keineswegs von Pausanias unberücksichtigt gelassen ist. Weiter mögen wir einmal die Kunsturteile bei Cicero, Dionysios von Halikarnass und Quintilian betrachten, wie sie kürzlich in lehrreicher Weise von J. B. Brzoska (de canone decem oratorum Atticorum, Breslau 1883, S. 82ff.) zusammengestellt sind: nicht einmal der römischen Episode wird von ihnen gedacht; mit Lysippos, Apelles und deren Zeitgenossen findet die Reihe der Künstlernamen bei ihnen ihren Abschluß. Endlich noch ein Zeitgenosse des Pausanias, dem man nicht einmal hieratische Neigungen in Religion und Kunst vorwerfen kann, der vielmehr als einer der feinsten Kunstkenner des Altertums gepriesen wird: Lukianos! füllt er vielleicht die von allen andern gelassenen Lücken aus? Nein, auch bei ihm herrscht über die Künstler nach Alexandros das vollständigste Schweigen. Man sieht, auch für Philologen, die über „archäologische Schriftquellen" spotten, würde es nicht überflüssig sein, dieselben eines flüchtigen Blickes zu würdigen, um sich zu überzeugen, daß unsere Kenntnis der Künstlergeschichte, von jener römischen Episode abgerechnet, fast ausschließlich nicht auf literarischen Quellen, sondern auf den uns erhaltenen Künstlerinschriften beruht. Aus diesen allgemeinen Verhältnissen erklärt es sich hinlänglich, wenn von den mehr als zwanzig bei Hirschfeld Sp. 107 registrierten olympischen Siegerinschriften, welche in den Zeitraum zwischen dem zweiten Jahrhundert vor Chr. und Pausanias fallen, sich keine bei dem letztern erwähnt findet, erklärt es sich um so mehr, als den mehr als dreißig Inschriften aus früherer Zeit, die sich mit Pausanias decken, nur ein halbes Dutzend gegenübersteht, das dieser unberücksichtigt läßt. Hierin liegt doch wahrlich die schönste Beglaubigung der „zum Über-

druß zitierten", freilich den Angreifern recht unbequemen, weil ehrlichen Angabe des Pausanias (VI 1, 2), daß er von Athleten nur die berühmteren und von ihren Statuen nur die künstlerisch bedeutenderen anzuführen beabsichtige. Blättern wir außerdem in Rutgers' Kommentar zu Iulius Africanus, so ergibt sich das weitere günstige Resultat, daß, wenn wir die außer den Eliaka zerstreuten Erwähnungen in Betracht ziehen, wir dem Pausanias auch für die spätere Zeit immer noch zahlreichere Nachrichten über Olympioniken verdanken, als mit Ausnahme des Africanus irgend einem der uns erhaltenen Schriftsteller aus dem Altertum.

Wem der Blick auf die antike Kunst nicht genügt, der möge sich noch kurz auf die vielfach analogen Verhältnisse in der Behandlung der neueren Kunstgeschichte hinweisen lassen. Goethe wandert nach Assisi, um unter dem Einfluß Winckelmannscher Anschauungen für den Tempel der Minerva zu schwärmen. Beiläufig bemerkt, fragt er einen hübschen Jungen nach der Maria della Minerva; aber von der Kirche, die in den Tempel hineingebaut ist, sagt er kein Wort; dieser ist ihm vielmehr (wie unkritisch!) „das erste vollständige Denkmal der alten Zeit, das ich erblickte". „Die ungeheueren Substruktionen der babylonisch übereinander getürmten Kirchen, wo der heilige Franciscus ruht, ließ ich links, mit Abneigung" .. und noch auf dem Rückwege schaute er „auf den tristen Dom des heiligen Franciscus". Ein Menschenalter später blühen die Präraffaeliten und Nazarener, deren zu enger Standpunkt sich allerdings nach einiger Zeit wieder zu einem Klassizismus erweitert, in dem allenfalls die Zeit der Caracci noch eine bescheidene Stelle findet. Ihr widmet z. B. Kugler, als er 1837 zuerst die Geschichte der italienischen Malerei herausgab, von 360 im ganzen 30 Seiten, während die letzten etwa anderthalb Jahrhunderte auf — anderthalb Seiten abgetan werden. Das war nicht etwa eine Vernachlässigung aus individueller Laune. Aus eigener Erfahrung kann ich es bestätigen, daß, als ich vor vierzig Jahren nach Italien ging, kaum irgend jemand anders dachte: Künstler und Kunstgelehrte waren darüber einig, daß eine solche Zeit des Verfalls keine Beachtung verdiene, wie sie denn auch in den praktischen Kunstbestrebungen eines Königs Ludwig I. oder Friedrich Wilhelm IV. keine Beachtung gefunden haben. Auf einem durchaus verwandten Standpunkte steht Pausanias, und wenn ich schon vorhin zu seiner Rechtfertigung an einen Zeitgenossen auf literarischem Gebiete, an Lukianos erinnerte, so wird seine Persönlichkeit in eine noch weit schärfere Beleuchtung treten, wenn ich jetzt auch auf die hervorragendsten Schutzherren der Kunst in seiner Zeit, auf Hadrian und Herodes Atticus hinweise, in deren Wirken sich die Anschauungen des Pausanias als der Ausdruck seiner Zeit gewissermaßen praktisch verkörpern.

Erst in neuester Zeit soll es nicht mehr gestattet sein, überhaupt von einem Verfalle der Kunst zu reden. Man begnügt sich nicht etwa an dem Barock- oder Zopfstil einzelne verdienstliche Seiten anzuerkennen, man glaubt sich vielmehr historischer Objektivität rühmen zu dürfen, wenn man das, was bisher als Verfall galt, als dem Klassizismus gleichberechtigt und gleichwertig hinstellt. Verwandte Tendenzen machen sich jetzt aber auch in der Beurteilung der antiken Kunst geltend, und hierauf beruht es hauptsächlich, wenn man an Pausanias mit der ganz ungerechtfertigten Zumutung herantritt: es sei seine Pflicht gewesen, ein vollständiges Repertorium der

in Griechenland vorhandenen Kunstwerke aller Perioden auszuarbeiten, wie man es jetzt zum archäologischen Handwerksgebrauch für unentbehrlich hält. Wenn dagegen eine unbefangene Betrachtung lehrt, daß er sich die Aufgabe stellte ein Werk zu schreiben, welches ein heutiger Autor etwa betiteln würde: Beschreibung Griechenlands für Kunst- und Altertumsfreunde, so fällt damit nicht nur der größte Teil seiner angeblichen Unterlassungssünden von vornherein weg, sondern auch die Frage nach den benutzten Quellen tritt in ein durchaus anderes Licht. So wenig z. B. das Schweigen Kuglers über die Zeit des Verfalls die Folgerung gestattet, daß er etwa nur Vasari und einige andere Werke ausgeschrieben habe, so wenig darf aus der Vernachlässigung der späteren Zeit bei Pausanias der Schluß gezogen werden, daß dieser sein Wissen gar nicht durch eigene Anschauung erworben, sondern nur der älteren Literatur entlehnt habe. Hieran wird auch nicht das mindeste durch die Hinweisung Treus (Jahrb. 1883 S. 633 f.) auf die Forschungen Loewys geändert, nach denen Plinius und Pausanias „ihren Stoff in allem wesentlichen aus derselben schriftstellerischen Überlieferung geschöpft, und daß dieselbe sich in ihren Hauptbestandteilen bereits um die Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Chr. fixiert habe“. Ist es denn ein Vorwurf für Pausanias, wenn er sich bei den kunstgeschichtlichen Fragen um die ältere Literatur kümmert? Es kommt vielmehr darauf an, wie er dieselbe benutzt. Und hierin zeigt sich keineswegs Übereinstimmung, sondern Plinius und Pausanias treten sogar in einen bestimmten Gegensatz. Plinius will von vornherein nur Kompilator sein, wobei dem Geschmacke seiner Zeit entsprechend das Archaische etwas zu kurz wegkommt. Pausanias geht auf kunstgeschichtliche Fragen, Künstlerchronologie und ähnliches nur bei Gelegenheit der Erwähnung einzelner Werke und nur in demjenigen Umfang ein, der ihm durch seinen scharf ausgeprägten, überwiegend religiösen Standpunkt bestimmt vorgezeichnet war. Daß dieser Standpunkt bei einem Schöpfen nur aus schriftstellerischer Überlieferung sich entwickelt haben sollte, würde völlig unerklärlich sein: er verlangt notwendig eine, wenn auch durch noch so viele Rücksichten beschränkte, aber doch immer eine eigene Anschauung der Monumente selbst.

Ich habe mich weiter verlocken lassen, als ursprünglich beabsichtigt war. Doch sind auch die letzten Betrachtungen allgemeinerer Art vielleicht nicht überflüssig, sofern sie die Überzeugung hervorzurufen imstande sind, daß es leichter ist Pausanias vorschnell zu verurteilen, als ihn nach allen Seiten richtig zu verstehen.

Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst.*)

(1879.)

Es ist wohl allgemein anerkannt, daß zwischen der bukolischen Poesie und der bildenden Kunst der Griechen gewisse Beziehungen bestanden haben. Fragen wir jedoch, ob die Kunst von der Poesie abhängig war oder umgekehrt die Poesie von der Kunst, oder ob diese Beziehungen mehr wechselseitiger Natur waren, so vermissen wir bis jetzt eine bestimmte Antwort. Auch ohne besonderen Beweis wird es einleuchten, daß das Verhältnis nicht wohl das gleiche sein kann, wie etwa zwischen der epischen und dramatischen Poesie und der bildenden Kunst. Epos und Drama sind die Hauptquellen, aus denen die Kunst schöpfte, und wenn umgekehrt die Poesie auch Rücksicht auf Kunst und Kunstwerke nimmt, so geschieht dies, auch noch bei Euripides, der in seiner Jugend selbst die Malerei ausgeübt haben soll, doch verhältnismäßig selten und mehr des äußeren Schmuckes wegen, als daß dadurch das Wesen der Poesie selbst bedingt erschiene. Dagegen weist die bukolische Poesie ihrer ganzen Natur nach durch das, was wir als Kleinmalerei zu bezeichnen pflegen, auf eine Auffassung hin, die sich mit dem Wesen der bildenden Kunst inniger berührt, und es ist wohl nicht als ein bloßer Zufall zu betrachten, daß der Wiedererwecker des Idylls in der deutschen Literatur, Salomon Geßner, zugleich Dichter und Künstler war.

Gehen wir jetzt auf die Untersuchung der einzelnen Dichtungen ein, so werden wir dabei von den Epigrammen auf Statuen und einige Weihgeschenke absehen dürfen, welche Theokrit uns hinterlassen hat: sie beziehen sich auf die dargestellten Personen oder auf die Weihung, nicht auf das Kunstwerk als solches. Auch bei dem ländlichen Bilde des Priapos (Ep. IV) kommt das Kunstwerk nicht in Betracht, wenn sich hier auch die Schilderung der Umgebung zu einem vollständigen Landschaftsbilde abrundet. Ebensowenig handelt es sich bei der Statue eines Eros, die einen spröden Jüngling erschlägt, im XXIII. Idyll, um das Kunstwerk. Wohl aber macht sich in den Adoniazusen bei der Schilderung des Adonis auf seinem Lager und seiner ganzen Umgebung das Künstlerische dieser Schaustellung schon bedeutend und fast noch mehr als in den dahin gehörigen verwandten Kunstdarstellungen geltend, und die Archäologie hat hier von der dekorativen Verwendung des Raubes des Ganymedes, sowie von der reichen Ausschmückung mit spielenden Eroten Akt zu nehmeu.

Wichtiger ist die Beschreibung des reichen Schnitzwerkes an einem hölzernen zweihenkeligen Trinkgefäße im ersten Idyll (v. 27 ff.), die schon vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterungen geworden ist (vgl. besonders Gaedechens: Programm zum 100. Jahrestage des Todes Winckelmanns. Jena 1868). Leider ist nicht nur der Text mannigfachen Bedenken unterworfen, sondern der Dichter selbst scheint von dem Vorwurfe

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie d. Wissensch., philos.-philol. hist. Classe 1879, II, S. 1—21.

nicht freizusprechen, daß seine Beschreibung besonders in der Verknüpfung der einzelnen Teile der nötigen Präzision und Anschaulichkeit entbehre. Nach Erwähnung der Pflanzenornamente am oberen (und unteren?) Rande folgt die Schilderung von drei bildlichen Darstellungen: ἔντοσθεν streiten zwei verliebte Männer wegen eines schönen Weibes, das sich für keinen von beiden entscheidet; τοῖς δὲ μετὰ ist ein alter Fischer gebildet, der seine Netze auf eine Felsklippe schleppt, um sie auszuwerfen, mit aller Kraft, trotz seines Alters, so daß ihm am Nacken alle Sehnen stark anschwellen; τυτθὸν δ' ὅσσον ἄπωθεν sitzt in einem Weinberge als Hüter ein Knäblein, das aus Halmen ein Grillenhäuschen flicht und nicht beachtet, wie einerseits ein Fuchs an den Trauben nascht, andererseits ein zweiter der Frühstückstasche des Knaben nachstellt. Endlich παντᾷ δ' ἀμφὶ δέπας ist Akanthos ausgebreitet. Wie diese Darstellungen an dem Gefäße zu verteilen seien, hat sich bisher nicht mit Sicherheit bestimmen lassen. Trotz des Ausdruckes ἔντοσδεν, und obwohl in der allerdings nur oberflächlichen Nachahmung bei Vergil Ecl. III 35 ff. von Innenbildern die Rede ist, scheint es bedenklich an der Innenseite eines noch dazu tiefen (βαθὺ) Trinkgefäßes Reliefdarstellungen anzunehmen. An der Außenseite aber, die durch zwei Henkel (ἀμφῶες) in zwei gleiche Felder zerlegt ist, lassen sich nicht wohl drei Szenen verteilen. Der Annahme insbesondere, daß der ersten Szene die dritte in Verbindung mit der zweiten gegenüber gestanden habe, widerspricht die strenge Gesetzmäßigkeit, welche die griechische Kunst in der Zusammenordnung von Seitenstücken stets gewahrt hat, und im vorliegenden Falle um so mehr, als ja die von zwei Männern umworbene Frau auf die ungesuchteste Weise in dem von zwei Füchsen umworbenen Knaben ihr Gegenbild findet, während der den Fischen nachstellende Fischer zu diesen beiden Szenen etwa in dem Verhältnis steht, wie auf guten gemalten Trinkschalen das Innenbild zu den beiden Außenbildern. Auch ohne weitere Begründung wird hier in den drei Szenen die poetisch-künstlerische Einheit der Grundidee anerkannt werden müssen, und in dieser Einheit liegt für die archäologische Betrachtung die beste Gewähr, daß der Dichter bei seiner Schilderung ein wirkliches Kunstwerk vor Augen hatte. Wenn sich nun freilich eine passende Verteilung dieser Szenen an dem hölzernen Gefäße nicht nachweisen läßt, so bleibt zur Lösung dieser Schwierigkeit kaum ein anderer Ausweg als die Vermutung, daß der Dichter die Bilder eben nicht an diesem Holzgefäße vorfand, sondern sie von einem anderen Kunstwerk entlehnte und die Beschreibung des Pflanzenschmuckes nach seiner eigenen Phantasie hinzufügte, ohne sich von der Verteilung des einzelnen eine hinlänglich klare Vorstellung zu machen. — Wie dem auch sein möge, so bleibt davon die kunstgeschichtliche Tatsache unberührt, daß der Dichter Darstellungen von ausgesprochenstem Genrecharakter beschreibt, daß also diese Gattung von Darstellungen in der Kunst seiner Zeit schon hinlänglich entwickelt sein mußte.

Ein zweites Kunstwerk beschreibt Moschos II 37 ff., nämlich einen goldenen Korb von der Hand des Hephaistos im Besitze der Europa. Dargestellt war Io als Kuh durch das Meer schwimmend und zwei Zuschauer am Ufer desselben, sodann Zeus am Nil die inachische Kuh liebkosend, um sie wieder zum Weibe umzuschaffen; endlich Hermes und der vieläugige Argos, aus dessen Blut der Pfau mit aufgerolltem Gefieder entsteht. Auch

hier, wie bei Theokrit, müssen wir darauf verzichten, den einzelnen Szenen ihre bestimmte räumliche Stellung anzuweisen: nur die dritte wird unter den Rand des Korbes versetzt. Die beiden andern werden ganz unbestimmt durch ἐν μὲν ἔην und ἐν δ' ἦν eingeführt. Daß jedoch der Künstler etwas Wirkliches vor Augen hatte, lehrt neben der Einfachheit in der Beschreibung des einzelnen nicht nur die von den gewöhnlichen Erzählungen des Mythos abweichende Reihenfolge der Szenen, unter denen die Tötung des Argos die erste, nicht die dritte Stelle einnehmen müßte, sondern außerdem noch ein Nebenumstand: wie sollte der Dichter auf die beiden nichtssagenden Zuschauer verfallen sein, wenn ihm nicht der Anlaß dazu im Bildwerke selbst gegeben war? Sie erklären sich als künstlerisches Gegengewicht zu dem Zeus der zweiten Szene. Die Beschreibung des Moschos verdient also in den Erörterungen über die Kunstdarstellungen der Io eine ernsthaftere Berücksichtigung, als ihr bis jetzt zuteil geworden ist, um so mehr als wir aus ihr eine künstlerische Auffassung kennen lernen, welche von der der erhaltenen Bildwerke mehrfach und wesentlich abweicht.

Sehen wir von einem bei Theokrit V 105 nur flüchtig erwähnten Mischkrug des Praxiteles ab, so finden sich außer den behandelten keine weiteren „Beschreibungen" von Kunstwerken bei den Bukolikern. Aus diesen allein aber würde sich auf nähere Beziehungen dieser Dichter zur Kunst kein sicherer Schluß ziehen lassen; denn ähnliche Einzelbeschreibungen gehören seit dem homerischen Schilde des Achill gewissermaßen zum Apparat der im weiteren Sinne epischen, erzählenden Dichtung. Dagegen muß sich unsere Aufmerksamkeit auf eine Reihe kürzerer und längerer Stellen lenken, die ihrem Wortlaute nach nicht mit Kunstwerken übereinstimmen, aber uns an solche mehr oder weniger bestimmt erinnern, indem uns in der Schilderung das Grundmotiv, der Ideengehalt bekannter Kunstdarstellungen in überraschender Weise entgegentritt.

Auf eine derartige Parallele zwischen Kunst und Poesie hat bereits Visconti (PCl. I, zu Taf. 51) hingewiesen bei Gelegenheit des Kentaurenpaares, welches uns besonders durch die Repliken des Aristeas und Papias im kapitolinischen Museum (Foggini IV 32 und 33) [Brunn-Bruckmann, Denkm. 392] bekannt ist. Ein jugendlicher Kentaur jubelt über einen älteren, dem Eros die Hände auf den Rücken gebunden hat, ohne zu bedenken, daß auch ihm der Schalk bereits auf der Kruppe sitzt und ihn mit gleichem Leide bedroht. Hier erinnert Visconti an das Gedicht des Bion II (IV): ein junger Vogelsteller stellt vergeblich dem Eros nach und klagt nun seine Not dem alten Ackersmanne, der ihn im Vogelfang unterrichtet hatte. Dieser aber schüttelt den Kopf und warnt ihn: wenn du erst zum Manne gereift sein wirst, dann wird Eros von selbst zu dir kommen und sich dir plötzlich auf das Haupt setzen.

Bei Theokrit III 50 ff. tritt sich der Hirt Battos einen Dorn in den Fuß und fordert den Korydon auf, ihn zu entfernen, was dieser gern tut. Die Szene ist kurz und lebendig geschildert, aber als eine Episode, die durch den Gang des Gedichtes wenigstens nicht notwendig gefordert wird. Dagegen erinnert sie lebhaft an das in mehr als einer statuarischen Komposition verwertete und variierte Motiv, daß ein Satyr sich einen Dorn in den Fuß getreten hat und ein Pan mit komisch ernsthafter Sorgfalt beschäftigt ist, ihn von demselben zu befreien (Clarac 297, 1741;

vgl. 716, 1705; ähnlich im Antiquarium zu München; 726, 1742 und in Pompei).

V 37 ff. rühmt sich der alte Komatas, den Lakon als Knaben unterrichtet und dabei auch tüchtig durchgewalkt zu haben; Lakon rächt sich, indem er den Komatas einen Krummbuckeligen (*ὑβέ*) schimpft. Die Illustration dazu findet sich auf einem bakchischen Sarkophage des kapitolinischen Museums, auf dem ein krummbuckeliger Silen einen Satyrknaben durchwalkt (Foggini IV 60).

Im X. Gedicht ist Battos in die Bombyka verliebt, die neulich bei den Schnittern die Flöte blies. Milon spottet über sie als über eine *μάντις καλαμαία*, eine dürre Heuschrecke oder, wie Voß übersetzt: die zirpende Halmenprophetin. Battos aber singt das Lob des schlanken Mädchens (*τὰν ῥαδινὰν παῖδα*); er preist sie als anmutreich, andere mögen sie die Syrerin nennen, hager und sonnverbrannt, er nenne sie die honiggelbe, er rühmt ihre Füße, ihre Stimme, ihr ganzes Wesen:

> *Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τυ πάντες*
> *ἰσχνὰν ἁλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον ....*
> *Βομβύκα χαρίεσσ', οἱ μὲν πόδες ἀστράγαλοί τευς,*
> *ἁ φωνὰ δὲ τρύχνος· τὸν μὰν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.*

So sehr hier der Wortlaut der Schilderung im einzelnen abweichen mag, so werden wir uns von dem gesamten Wesen der Bombyka kaum ein lebendigeres, anschaulicheres Bild machen können, als es uns die Statuette der flöteblasenden Panin in der Villa Albani darbietet (Clarac 727, 1732) [Brunn-Bruckmann, Denkm. 391]. Selbst halb zur Ziege geworden stehen ihr die klapperdürren Beine zu Gesicht, wie dem munteren, auf Bergeshöhen keck herumspringenden Tiere, und niemand wird dieser „zirpenden Halmenprophetin“ das Prädikat der anmutreichen verweigern.

Wir halten hier vorläufig inne und fragen: wenn hier eine Gemeinsamkeit der Ideen oder noch allgemeiner, wenigstens des Ideenkreises nicht abzuleugnen ist, wer entlehnte: der Künstler vom Dichter oder der Dichter vom Künstler? Über jeden einzelnen Fall ließe sich vielleicht streiten; aber allen ist eine Verschiedenheit gemeinsam: der Dichter schildert die Wirklichkeit, Figuren aus dem Leben; in den Kunstwerken finden wir Satyrn, Pane, eine Panin, Kentauren. Nach der ganzen Entwickelung des griechischen Geistes dürfen wir nicht anstehen anzunehmen, daß die poetische oder künstlerische Gestaltung mythologischer Wesen (so sehr sich diese hier von der noch älteren religiösen Auffassung entfernt haben mag) doch immer noch der Schilderung rein realistischer Figuren vorangeht, daß also nicht der Künstler die realistischen Gestalten der Bukoliker in mythologische umsetzte, sondern daß der Dichter die Gestalten der Phantasie in solche der Wirklichkeit, wenn auch immer mit einem hohen Maße von Freiheit und Selbständigkeit, übertrug.

Für diese Auffassung vermögen noch manche einzelne Charakterzüge und Vergleichungen in den Worten der Dichter eine weitere Bestätigung zu gewähren. So sagt Theokrit IV 62 von einem geilen Alten:

> *εὖ γ' ὤνθρωπε φιλοῖφα. τό τοι γένος ἢ Σατυρίσκοις*
> *ἐγγύθεν ἢ Πάνεσσι κακοκνάμοισιν ἐρίσδεις·*

oder I 17 von Pan:

ἔστι δὲ πικρός,
καί οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται.

oder I 86 von einem Kuhhirten:

βώτας μὰν ἐλέγευ· νῦν δ' αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας ....
ᾡπόλος ὄκκ' ἐσορῇ τὰς μήκαδας οἷα βατεῦνται,
τάκεται ὀφθαλμώς, ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο.

Überall treten uns hier beim Dichter gerade diejenigen Charakterzüge entgegen, welche die bildende Kunst in der Darstellung des Pan hervorgehoben und betont hatte. Wenn ferner bei Theokrit III 8 der Geliebte der Amaryllis auf seine Stumpfnasigkeit und seinen Bart hinweist, wenn XXVII 3 die Hirtin den Daphnis *Σατυρίσκε* nennt, so wird dabei die Satyrwelt gewissermaßen als Prototyp für die Wirklichkeit vorausgesetzt. — Auch in dem kurzen Beiworte *ἀκοίμητοι*, welches Theokrit XIII 44 den Nymphen, den *δειναὶ θεαὶ ἀγροιώταις* gibt, tritt uns ganz der unruhige, sehnsuchtsvolle und dadurch beängstigende Charakter der Wasserdämonen entgegen, der in der Kunst seit Skopas in so bestimmten typischen Zügen ausgeprägt wurde.

Fassen wir diese einzelnen Beobachtungen zusammen, so darf wohl als sicher betrachtet werden, daß für die Poesien der Bukoliker vielfältig die Anschauung von Kunstwerken als Voraussetzung angenommen werden muß. Jenes halbmythologische Genre der Pane, Satyrn, Kentauren mußte zur Zeit dieser Dichter schon in voller künstlerischer Entwickelung vorhanden sein, wenn es auch in seinen selbständigen Produkten noch keineswegs erschöpft war, sondern noch fortwährend bereichert werden mochte. Der nächste Schritt war das Herabsteigen zur realistischen Wirklichkeit, und hier bewegten sich vielleicht Poesie und Kunst auf gleicher Linie. Das geschnitzte Gefäß bei Theokrit gehört bereits dem rein realistischen Genre an, und wenn wir z. B. die vatikanische Statue eines alten Fischers (PCl. III 32) [Brunn-Bruckmann, Denkm. 164] mit dem vergleichen, was über den Fischer auf diesem Gefäße, was aber auch sonst im XXI. Idyll über das ärmliche Leben der Fischer gesagt wird, so ist hier, was Poesie und was bildende Kunst darbietet, vollkommen kongruent, während auch die Schilderung des Geißhirten Lykidas (VII 13) an erhaltene Hirtenstatuen wenigstens lebhaft erinnert. Ein Gedichtchen endlich wie Epigr. III, in welchem der in einer Grotte schlafende Daphnis angeredet wird, welchem Pan und Priap nachtrachten, verliert gewiß nicht an Wert, wenn wir annehmen, daß der Dichter seine Anregung etwa durch eine Statue wie die bei Clarac 882, 2247 C publizierte erhielt, die wir uns sehr wohl in einer Grotte aufgestellt denken können, in deren Nähe auch die Statuen eines Pan und eines Priap ihren Platz haben mochten.

So viel von den eigentlich bukolischen Vorwürfen! Wir finden aber bei diesen Dichtern auch eine Reihe von mythologischen Sujets mehr oder minder eingehend behandelt, bei denen allerdings von Kunstdarstellungen direkt durchaus nicht die Rede ist. Blicken wir jedoch auf die Auswahl der Gegenstände, so wird jedenfalls die Frage berechtigt erscheinen, durch welche Gesichtspunkte der Dichter zur Behandlung gerade dieser Stoffe veranlaßt sein mochte.

Eine nicht bloß episodische Erwähnung, sondern eine selbständigere Behandlung haben folgende Mythen gefunden: Polyphem und Galatea (Theokrit VI; XI); Hylas (XIII); Helenas Hochzeit (XVIII); Polydeukes und Amykos, Kastor und Lynkeus (XXII); Herakles, die Schlangen würgend (XXIV); Herakles bei Augeias, nebst dem Löwenkampfe und der Hinweisung auf den Stier (XXV, fragmentiert); Pentheus (XXVI); Achilleus und Deidameia (Bion VII, fragmentiert); Europa (Moschos II) und des Herakles Kindermord (IV). Die verschiedenen Gedichte auf Adonis möchten wegen ihres wenigstens teilweise religiösen Hintergrundes nur halb hierher zu rechnen sein.

Hier tritt uns nun sofort die auffällige Erscheinung entgegen, daß die Beziehung zu der altberühmten Heldensage namentlich des troischen, thebanischen Kreises, zu Theseus, den Amazonen-, Kentaurenkämpfen gänzlich fehlt. Und selbst wo sich stoffliche Berührungspunkte finden, da löst sich die ganze Behandlungsweise vom Epos, von der aus dem Epos schöpfenden Tragödie, von der höheren, pindarischen Lyrik in bestimmtester Weise los.

Daneben aber stellt sich ebenso bestimmt und deutlich erkennbar eine andere Erscheinung, nämlich daß diese Mythen so gut wie ausnahmslos nicht nur überhaupt in Kunstdarstellungen vorkommen, sondern in Kunstdarstellungen, die teils ihrer Ausführung, teils wenigstens ihrer Erfindung nach auf das dritte Jahrhundert vor Chr. G., also ungefähr auf die Zeit der bukolischen Poesie zurückgeführt werden können, ja zum Teil nachweislich gerade in dieser Zeit zuerst, namentlich auf dem Gebiete der Ma lerei in Aufnahme kamen.

Bei dieser allgemeinen Übereinstimmung wird ein gewisser Zusammenhang zwischen Poesie und Kunst nicht abzuleugnen sein. Waren aber die Bukoliker die Quellen für die Künstler? Manches spricht dagegen. Es müßte sich in diesem Falle eine weit größere Übereinstimmung im einzelnen finden; die von den Künstlern gewählten Momente müßten von den Dichtern weit strenger vorgebildet sein, während sich oft nur einzelne Berührungspunkte und zuweilen nur in Nebensachen finden. Wenn ferner Theokrit z. B. den Faustkampf des Polydeukes und Amykos schildert, so werden wir dadurch nicht im besonderen, sondern nur im allgemeinen an Kunstdarstellungen wie die der Kircherschen Cista und eines einfacher behandelten Vasenbildes erinnert. Wir dürfen aber dabei nicht vergessen, daß diese beiden Bildwerke künstlerisch durchaus auf einer Linie stehen mit der großen Phineus- und der Talosvase; und wir dürfen oder müssen daraus folgern, daß zur Zeit der Entstehung dieser Kompositionen sich in der Kunst eine allgemeinere Liebhaberei für den Argonautenmythos geltend machte. Wurde aber dieser in den genannten drei Hauptepisoden in einem durchaus einheitlichen künstlerischen Geiste verarbeitet, so ergibt sich schon daraus, daß nicht ein einzelnes Gedicht des Theokrit die Quelle für diese umfassendere künstlerische Tätigkeit sein konnte.

Umgekehrt läßt sich manches dafür geltend machen, daß die Bukoliker Kunstwerke vor Augen hatten. Es ist schon von anderen Seiten darauf hingewiesen worden (vgl. Helbig, Untersuch. über die camp. Wandmalerei S. 225 ff.), daß in der Europa des Moschos (II 125) die Schilderung der auf dem Stier sitzenden Heroine, wie sie mit der einen Hand das Horn des Stieres, mit der anderen das wie ein Segel aufgebauschte Gewand faßt, be-

stimmt auf Kunstdarstellungen hinweist, und gern nehmen wir an, daß auch die Ausmalung der Umgebung von Nereiden, Tritonen, Meertieren auf künstlerische Anschauungen zurückgehe. Hier könnte nur die Frage sein, ob dieser Einfluß nicht in einem noch weiteren Umfange, nämlich für die Grundlage des ganzen Gedichtes anzuerkennen sei. In den Darstellungen der Io auf dem Korbe der Europa, die gewiß nicht als ein bedeutungsloser Schmuck, sondern als eine sinnige Parallele zum Europamythos gewählt sind, begegnen wir der Io als Kuh zweimal, wie sie durch das Meer schwimmt, und wie sie am Nil durch Zeus ihre Menschengestalt wieder erhalten soll. Ebenso erscheint in dem Gedicht Zeus zweimal in Stiergestalt, einmal wie er der Europa inmitten der Schar ihrer Gespielinnen schmeichelt, das andere Mal in einer ganz abgesonderten Szene, wie er die Geliebte durch das Meer trägt. Die Io-Szenen als Parerga sind abgekürzt, auf die Hauptfiguren beschränkt; die Europa-Szenen künstlerisch reich und glänzend erweitert durch den Mädchenchor einer-, die Nereiden und Tritonen andererseits. Sollen wir noch weiter gehen? Bietet nicht etwa für den Hermes, welcher, damit Zeus die Io wiedergewinne, den Argos tötet, das Traumbild der Europa im Eingange des Gedichts ein Gegenbild: wie sie selbst der Asia von der personifizierten Europa mit kräftigen Händen entrissen wird? Die Worte des Dichters gewähren keinen materiellen Anhalt; sachlich aber sind die Parallelen mehr künstlerischer als dichterischer Art.

Einer genaueren Erwägung bedarf Theokrits Gedicht vom schlangenwürgenden Herakles (XXIV). So reizend einzelne Teile der Schilderung sind, z. B. die Einleitung, wie Alkmene ihre beiden Kinder in einem Schilde als Wiege bettet, so leidet doch die Fügung der Teile zu einem Ganzen an auffallenden Schwächen. Die Schlangen erscheinen feuerstrahlend, das Zimmer ist hell erleuchtet, Iphikles erwacht, schreit auf und strebt zu entfliehen, aber Herakles packt die Ungeheuer und drückt sie fast tot. Dann erst heißt es: Alkmene hörte das Schreien und wachte zuerst auf. Vor Schrecken unfähig sich zu erheben, weckt sie den Amphitryon, welcher aufspringt, das Schwert von der Wand reißt — da ist wieder Dunkel in der Halle und Amphitryon muß erst nach den Dienern rufen, damit sie Leuchter herbeibringen. Sie erscheinen, aber nur um vor Freude aufzujauchzen; denn Herakles legt vergnügt die toten Drachen dem Vater vor die Füße. Ohne weiteren Übergang heißt es dann weiter, daß Alkmene den erschrockenen Iphikles an die Brust, Amphitryon den Herakles wieder ins Bett legt und selbst der Ruhe gedenkt. Nachträglich, nachdem die Hähne dreimal gekräht, läßt Alkmene den Teiresias herbeirufen und es erfolgt die Weissagung über die Zukunft des Herakles und eine Anweisung über die Verbrennung der Schlangen und die Entsühnung des Hauses. Endlich schließt sich daran noch eine ausführliche Erzählung über die Erziehung des Herakles.

Wir dürfen hier wohl fragen, ob ein Dichter, der frei aus sich heraus diese erste Tat des Herakles zu schildern hat, dieselbe in ähnlicher Weise auseinanderlegen und nicht vielmehr bestrebt sein würde, die Fäden der Handlung ineinander zu verweben. Dagegen tritt das Ganze in ein anderes Licht, sobald wir annehmen, daß das Gedicht durch die Betrachtung eines Gemäldes veranlaßt wurde und der Dichter sich die Aufgabe stellte, dasselbe nicht zu beschreiben, sondern in poetischer Schilderung zu erläutern. Die Einleitung, wie die beiden Knaben zu Bett gebracht werden, ist freie

poetische Zutat und als solche tadellos. Mit dem Erscheinen der Schlangen ist aber der Übergang zum „schildernden“ Teile gegeben. Im Bilde richtet sich die Aufmerksamkeit zuerst auf die Gruppe der Knaben, von denen Herakles seine Arbeit so gut wie vollbracht hat: nur einen Rest von Leben läßt der Dichter den Schlangen, um sich die Möglichkeit einer Verknüpfung mit einem späteren Momente zu erhalten. Dann erblicken wir Alkmene und Amphitryon, deren Situation vom Dichter im einzelnen dargelegt wird; weiter im Hintergrunde die Dienerschaft, fast nur als Zuschauer. Hiernach glaubt der Dichter zunächst die Handlung zu Ende führen zu müssen, nicht nur bis zur vollständigen Tötung der Schlangen, sondern recht idyllisch werden nun auch noch die Kinder erst wieder zur Ruhe und ins Bett gebracht. Jetzt erst lenkt sich die Aufmerksamkeit auf die Gestalt des Teiresias, der ja in die vorhergehende Handlung nicht aktiv eingreift, sondern als Beobachter, als Zeuge ihr gegenübersteht, nur auf das Zukünftige bedacht. Indem die Gegenwart des Sehers im Bilde nur durch eine künstlerische Prolepsis gerechtfertigt ist, löst sie der Dichter auch zeitlich wieder von der Handlung los, worauf sich dann der Rest wieder als poetische Erzählung anschließt, um zuletzt echt genrehaft mit einer Hinweisung auf den gesunden Appetit des Knaben zu endigen.

Es darf hier wohl auf die Erörterungen hingewiesen werden, die auch über das Gedicht des Theokrit bei Gelegenheit der Diskussionen über die philostratischen Gemäldebeschreibungen und speziell über das Gemälde des Herakles in den Windeln bei Philostr. iun. 5 gepflogen worden sind (vgl. Jahrb. für Philol. 1871 S. 96). Durch die Gestalt des Teiresias erhält das philostratische Bild erst seine poetische Vertiefung, indem ebenso wie der Tod des Archemoros durch die Weissagung des Amphiaraos, so hier die Schlangenwürgung durch die Weissagung des Teiresias über die Bedeutung einer genremäßigen Episode zu einer großen Tatsache von vorbildlicher Bedeutung erhoben wird. Eine solche Vertiefung der Auffassung aber steht mit dem Wesen der Genrepoesie in einer Art von innerem Widerspruch, und so erklärt sich, wie bei Theokrit das mögliche geschieht, um die ihm unbequeme tiefere Bedeutung der nun einmal in dem (übrigens nicht mit dem philostratischen übereinstimmenden) Bilde vorhandenen Gestalt herabzudrücken. Zwar weist Teiresias auch bei Theokrit auf die Zwölfkämpfe und auf die schließliche Apotheose hin, aber ohne daß die Heldentat des Knaben auch nur als grundlegend für den Ruhmeslauf des Helden hingestellt würde, und im Grunde erscheint dem Dichter die Sorge für den nächsten Moment, die Anweisung über die Verbrennung der Schlangen und die Zerstreuung ihrer Asche wichtiger, als die Sorge für die große Zukunft seines Helden.

Im XIII. Gedicht des Theokrit wird geschildert, wie Hylas ausgeht, Wasser zu suchen und wie die Nymphen den schönen Knaben zu sich hinabziehen. Ohne weiteren Übergang fährt der Dichter (v. 55) fort, daß Herakles voll stürmischer Sorge ihn sucht und vergeblich ruft. Vergleichen wir, wie Apollonios (Argon. I 1187 ff.) den ganzen Verlauf schildert. Herakles geht in den Wald, um einen Baum für ein Ruder zu fällen. Unterdessen sucht Hylas die Quelle; die Nymphe zieht ihn in den Strudel hinab; nur einer der Genossen hört den Hilferuf des Knaben, er geht der Stimme nach, begegnet dem zurückkehrenden Herakles usw. Hier ist alles poetisch

richtig motiviert und die richtige Verknüpfung der Szene des Raubes mit der folgenden des vergeblichen Suchens gefunden. Warum vergißt Theokrit ein solches Mittelglied einzufügen? In bildlichen Darstellungen (z. B. Millin gal. myth. 106, 420) sehen wir Hylas von den Nymphen angefallen und zugleich in einiger Entfernung bereits Herakles, welcher den geliebten Knaben sucht. Der Künstler mußte die zeitlich getrennten Momente aneinander rücken, und für den Beschauer genügte die räumliche Entfernung im Bilde, um sie in seiner Phantasie auseinander zu halten. Indem nun der Dichter sich von dem Eindrucke des Bildes bestimmen läßt, vergißt er dem stummen Bilde Stimme zu verleihen; er vergißt den Hilferuf des Knaben, welcher direkt oder indirekt den Herakles erst in die Nähe des Schauplatzes führt.

In anderer Weise verrät sich der beschreibende Dichter bei der Schilderung von der Zerreißung des Pentheus (XXVI). Die Mutter ergreift den Sohn beim Kopfe, Ino setzt ihm den Fuß auf den Leib und reißt ihm die eine Schulter aus:

καὶ Αὐτονόας ῥυθμὸς ωὑτός.
αἱ δ' ἄλλαι τὰ περισσὰ κρεανομέντο γυναῖκες.

Würde ein Dichter, der aus freier Phantasie schildert, gerade diese Worte wählen? Sie erklären sich, wenn der Dichter sein Auge auf ein Bild gerichtet hat, in welchem die Gestalt der Autonoe in Bewegung und Handlung das künstlerische Gegenstück zu derjenigen der Ino bildet, in welchem geradeso wie Ino die eine, so Autonoe die andere Schulter auszureißen sich anstrengt. Andere Mänaden mochten im Bilde als untergeordnete Nebenfiguren behandelt sein, und so werden sie auch vom Dichter mit einer kurzen, nicht eben besonders poetischen Wendung abgefertigt.

Wir werden uns nicht irre machen lassen, wenn wir nicht in jedem einzelnen Gedichte die Dichter auf der Benützung von Kunstwerken zu ertappen vermögen. Es liegt ihnen ja durchaus fern, eigentliche Gemäldebeschreibungen liefern zu wollen. Sie lassen sich nur durch die Betrachtung von Kunstwerken zu eigenem Schaffen anregen, wobei das Vorbild hier mehr, dort weniger deutlich durch das poetische Gewebe hindurchscheint, ja zuweilen nur das allgemeine Motiv liefert. So wird bei Moschos (IV) der Kindermord des Herakles, für dessen künstlerische Behandlung ungefähr in der Zeit des Dichters uns ein Vasenbild (Mon. d. Inst. VIII 10) einen Beleg bietet, nur kurz beschrieben und vielmehr der Eindruck, die Wirkung der unglückseligen Tat in den Wehklagen der Gattin und der Mutter eindringlich geschildert; wie ja auch die Erzählung von Pentheus auf die Reflexion hinausläuft: *μηδεὶς τὰ θεῶν ὀνόσαιτο.* — Bei dem Faustkampfe des Polydeukes und Amykos (Theokrit XXII) stimmt der gewählte Moment nicht mit der Kircherschen Ciste und den anderen uns bekannten Darstellungen überein, und die Wechselfälle des Kampfes mußte natürlich der Dichter aus eigener Phantasie schildern. Dagegen erinnert die Einleitung, wie die Helden auf der Schiffsleiter aus dem Schiffe steigen, sich einrichten, den Quell suchen, nicht allein an die Szenerie der Kircherschen Ciste, sondern die Vergleichung der Talos- und der großen Phineusvase lehrt uns, wie manche Züge der poetischen Schilderung gerade in der bil-

denden Kunst zu einer fast typischen Anwendung gelangt waren. Auch einzelne Züge, wie daß die Gestalt des Amykos geschildert wird *σφυρήλατος οἷα κολοσσός*, möchten auf künstlerische Anschauungen zurückzuführen sein, wenn wir uns erinnern, daß z. B. auf der Talosvase die Gestalt dieses Riesen vom Künstler wirklich in der Stilisierung eines ehernen Kolosses dargestellt ist. Beachten wir endlich den gesamten Aufbau des Gedichtes: zwischen der Einleitung und dem Schlusse, in welchen beide Dioskuren gemeinsam gefeiert werden, stehen zwei ganz getrennte, für sich selbständige Gedichte: die Besiegung des Amykos, durch welche Polydeukes, die Besiegung des Lynkeus, durch welche Kastor verherrlicht wird, nur verbunden durch die dürren Übergänge: zuerst will ich Polydeukes, jetzt will ich Kastor besingen. Wäre diese Gegenüberstellung ursprünglich in der Phantasie des Dichters entstanden, würde es da nicht fast selbstverständlich erscheinen, daß die Parallelisierung der beiden Brüder auch innerhalb der beiden Gedichte durch einzelne poetische Wendungen oder Beziehungen weiter ausgesponnen worden wäre? Aber in dem einen Gedicht tritt Kastor, in dem anderen Polydeukes vollständig in den Hintergrund. Auch hier ergibt sich die Erklärung wieder wie in früheren Fällen, nur daß diesmal der Dichter nicht ein, sondern zwei Gemälde vor Augen gehabt zu haben scheint, die in enger Beziehung zueinander, als poetisch-künstlerische Seitenstücke komponiert sein mochten. Im Bilde konnte der Künstler es der Phantasie des Beschauers überlassen, aus der Kenntnis des Mythos und aus der stummen Sprache der Kunst sich jene Wechselbeziehungen zu ergänzen, durch welche die getrennte Darstellung sich zu einer höheren idealen Einheit verschmolz. Der Dichter ließ die beiden Szenen unvermittelt nebeneinander stehen und glaubte der Einheitlichkeit der Idee durch Einleitung und Schluß Genüge geleistet zu haben. — Von dem Gedichte des Bion über Achilleus und Deidameia ist uns leider nur der Eingang erhalten; aber auch dieser wird uns besonders in der Charakteristik des Achilleus schon künstlerisch lebendig, sofern wir uns nur die erhaltenen Gemälde und Mosaiken vergegenwärtigen, die sich mit hinreichender Sicherheit nach ihrer Erfindung auf die Diadochenzeit zurückführen lassen (Helbig, Wandgem. N. 1042 ff.; Arch. Zeit. 1858 T. 113). — Bei den verschiedenen Dichtungen über Polyphem und Galatea werden wir den Einfluß der Lokalsage nicht gering anschlagen dürfen. Daß aber dadurch Reminiszenzen an Kunstwerke, wie z. B. den Eros, welcher dem Polyphem einen Brief der Galatea überbringt, nicht ausgeschlossen sind, hat schon Helbig (Unters. S. 224) bemerkt, welcher außerdem auf einige ähnliche Beziehungen der Dichter zu Kunstwerken in der Schilderung des Verhältnisses der Aphrodite zu Adonis und der den Adonis pflegenden Eroten hinweist.

Das Gesagte wird genügen, um die Überzeugung zu begründen, daß nicht wenige unter den Gedichten der Bukoliker durch die Anschauung wirklicher Kunstwerke veranlaßt, andere durch dieselben wenigstens vielfach beeinflußt worden sind. Dieses Resultat gestattet aber auch, die Stellung der Dichter zur Kunst noch genauer zu bestimmen. Es ist schon hervorgehoben worden, daß unter den von ihnen behandelten Mythen die altberühmten epischen des troischen, thebanischen Kreises fehlen, welche von der Kunst einer früheren Zeit mit Vorliebe und im Sinne der epischen Poesie dargestellt worden waren. Ein spezifisches Interesse für Kunst und

Kunstgeschichte, wie wir es beim Kunstkenner voraussetzen, konnte also für die späteren Dichter nicht das Bestimmende sein. Ebenso wenig ist eine religiöse Tendenz zu gewahren; selbst in den Adonisliedern erscheint sie mehr in zweiter Linie. Wenn wir nun die behandelten Mythen gerade in Kunstdarstellungen wiederfinden, die sich ungefähr auf die Zeit der Dichter zurückführen lassen, so leuchtet ein, daß die letzteren sich ihre Anregung bei Werken holten, die unter ihren Augen, in ihrer Nähe entstanden, die den Reiz der Neuheit hatten und das Tagesinteresse des Publikums bildeten. Und zwar erstreckte sich das Interesse der Dichter weniger auf die künstlerische Ausführung, als auf den poetischen Inhalt und die Gestaltung dieses Inhalts im Kunstwerke. Nun waren aber auch in der Kunst jene früheren engeren Beziehungen zur epischen Mythenbehandlung bereits längst gelockert, und wenn wir dafür einen starken Einfluß der dramatischen Poesie selbst noch im Anfange der Diadochenperiode anerkennen müssen, so gewinnt doch auch hier eine Richtung immer mehr Boden, die weniger den gesamten Gedankeninhalt einer Tragödie, als eine einzelne Szene, ein Einzelbild ins Auge faßt und dieses, sei es, wie z. B. im schlangenwürgenden Herakles, nach der psychologischen Seite zu entwickeln, sei es, wie z. B. bei der Kircherschen Ciste auf der breiten Grundlage einer allgemeinen Situation, nämlich der Landung der Argonauten, künstlerisch auszumalen unternimmt. Auf diesem Wege aber kommt die Kunst der Tendenz der Dichter durchaus entgegen. Es kann hier die von Christ (Verhandl. der 26. Philol.-Versammlung in Würzburg, S. 49 ff.) vorgeschlagene Erklärung von *εἰδύλλιον* als „kleine Weise" im Gegensatz zu den hohen Weisen (*εἴδη*) eines Pindar recht wohl bestehen bleiben; aber tatsächlich hängt mit der formalen Behandlung solcher *εἰδύλλια* doch auch die Auffassung des Inhalts zusammen. Die Abgeschlossenheit, die notwendige Beschränkung des künstlerischen Bildes zeigte hier den Weg, wie sich auch in der Poesie das „*εἰδύλλιον*" aus dem großen Zusammenhange des Epos, des Drama loslösen ließ; und die sinnliche Anschaulichkeit, mit welcher die Gestalten im Bilde dem Dichter entgegentraten, forderte diesen auf, dem stummen Bilde Sprache und Bewegung zu verleihen und mit denselben Mitteln, wie bei der Schilderung der Natur mit der Wirklichkeit, so hier mit der Kunst in Wetteifer zu treten.

So entstanden jene *εἰδύλλια*, die wir im Gegensatz zum Epos, zum Drama, ja selbst zur höheren Lyrik nicht wohl anders denn als mythologische Genrebilder bezeichnen können. Der Kreislauf hatte sich vollendet: in einer früheren Zeit hatte ein Polygnot den ethischen Gehalt der von einem Aischylos zu lebendiger Anschauung auf die Bühne gebrachten Charaktere zu künstlerischen Gestaltungen gewissermaßen verdichtet. Jetzt entlehnt die Poesie das einheitliche Bild von der Kunst, um es in poetischer Schilderung wieder in eine Reihe von Bildchen aufzulösen.

Es bleibt dadurch keineswegs ausgeschlossen, daß nun auch die neue Gattung der Poesie wieder einen Einfluß auf die Kunst ausübt, wie denn, um nur eins anzuführen, die veränderte Naturanschauung, die Detailmalerei in der Naturschilderung der Dichter auf die wirkliche Malerei zurückgewirkt haben mag. Hier kam es jedoch zunächst darauf an zu zeigen, wie die Kunst, die so lange aus dem Quell der Poesie ihre Nahrung gezogen hatte,

nun auch ihrerseits einmal zum Quell einer neuen Gattung der Poesie wurde. Ist dies richtig, so wird wohl in gleicher Weise die Philologie, die so lange Zeit der Archäologie das Verständnis der Poesie vermittelt hat, es sich gefallen lassen dürfen, wenn die Archäologie einmal den Anspruch erhebt, für das speziellere Verständnis wenigstens einer Dichtungsgattung neue Gesichtspunkte aufzustellen.

Allgemeines.

Discorso

letto nell' adunanza solenne del 27 febbrajo 1857.*)

Dopo l' assenza d' intorno a quattro anni rientrando in questa sala, non voglio parlarvi, o signori, de' sentimenti de' quali l' animo mio non può non esser commosso. Parlerò invece de' doveri che a me, chiamato a prender parte alla direzione de' lavori dell' Instituto, sono imposti: doveri il di cui peso tanto più mi grava, in quanto che per l' esperienza di più anni conosco tutte le difficoltà, che in genere, e riguardo a me anche per circostanze particolari, mi si presentano nella nuova posizione. Tra esse non è certamente la più piccola quella di dover assumere le funzioni scientifiche di un uomo, il quale, comunque da diversi diversamente voglia giudicarsi, sempre dovrà dirsi straordinario: straordinario per le doti di svariatissimo ingegno, straordinario per un' attività veramente stupenda, e straordinario non meno per le vastissime sue relazioni in tutta Europa, onde ebbe miglior agio di qualunque altro di soddisfare anche in tempi difficili ai molteplici bisogni dell' Instituto. Se a fronte di tutto ciò non mi lascio scoraggire, debbo chiamarmene debitore ad esso uomo medesimo, cioè al defunto prof. Emilio Braun. Quando mi fu dato per la prima volta di venir a Roma, fu per gli aiuti di lui: da lui fui introdotto nello studio dell' archeologia pratica, e per questo riguardo non posso cessare e non cesserò mai di professarmi suo discepolo nella scienza monumentale. Era egli poi, che m' iniziava ne' lavori dell' Instituto e mi facea conoscere il metodo e la via da tenersi per raggiungere lo scopo di questo stabilimento. Assumendo dunque le funzioni di lui avrò in primo luogo a servirmi degli ammaestramenti fin d' allora ricevuti e non dovrò quindi che introdurre nel sistema fin da principio stabilito e dal Braun mantenuto quelle speciali modificazioni, che potrebbero rendersi indispensabili sia per le variate circostanze de' tempi, sia anche, non voglio negarlo, per l' influenza che non lascieranno di esercitare gli studî individuali di me medesimo.

Sino dalla sua fondazione l' Instituto si propose per iscopo principale raccogliere, per quanto possa esser più completamente, le notizie delle nuove scoperte archeologiche e di portarle a pubblica notizia, sia per mezzo di rapporti scritti, sia per riproduzioni artistiche accompagnate dalle rispettive illustrazioni. A siffatto intendimento era congiunto quell' altro di sottrarre dall' oblìo quella parte di monumenti che in altri tempi, per difetto di un centro come l' Instituto, furono dispersi e negletti a danno della scienza

*) Beim Antritt des Sekretariats des Instituts für archäologische Korrespondenz in Rom. Bulletino dell' Instituto 1857 S. 14—21.

archeologica. Ora ricordandoci del momento, in cui prese vita l' Instituto nostro, dobbiamo riportarci a quell' epoca felice, in cui l' Etruria avea appunto cominciato a spandere i suoi tesori con mano veramente prodiga. Da quelle scoperte l' Instituto nel primo periodo della sua sussistenza ha ricevuto carrattere specifico. Sono lontano dall' avere in poco conto quello che allora si è fatto per chiarir le quistioni insorte sulla storia degli antichissimi popoli italici, sul modo di struttura così detta ciclopea, sulla topografia di Roma, e quello che si è pur fatto per raccogliere le notizie delle scoperte avvenute anche in siti lontani come la Grecia, per lo studio dell' epigrafia greca e latina. Ma il posto principale in tutte le pubblicazioni d' allora è adempiuto dalla Etruria coi suoi sepolcri, suoi dipinti, e primo di tutto co' suoi vasi. Nè in ciò è mio intendimento biasimare alcuno; perciocchè appunto in quell' epoca più che mai l' Instituto ha reso importantissimi servizi alla scienza conservando memoria di una serie di fatti, che senza l' opera di lui sarebbero senza dubbio periti. Ma dopo il primo decennio ad un dipresso i tempi erano cambiati. Saziati, per così dire, i musei principali almeno per un momento de' tesori dell' Etruria, anche le escavazioni sebbene non cessassero affatto, pur diminuirono: i tesori de' musei stessi diedero luogo a pubblicazioni particolari, così che da questa parte restò all' Instituto un campo meno largo e meno fertile di azione. Era appunto in quell' epoca che il defunto prof. Braun da sè solo prese la compilazione delle opere dell' Instituto e con fino accorgimento, attenendosi sempre fedelmente allo scopo fondamentale, seppe introdurre que' cambiamenti di esecuzione, che da' tempi vennero richiesti. Basta dar uno sguardo al terzo ed a' seguenti volumi de' Monumenti per convincersene. Mostrano essi la parte la più splendida dell' attività scientifica del Braun, e possono senz' esagerazione chiamarsi un monumento, che egli ha eretto alla propria memoria. I tesori dell' Etruria da lui non furono negletti, ma dovettero contentarsi di prender posto accanto ad altre classi di monumenti, siccome l' architettura e la pittura, ma principalmente la scultura, che sempre dovrà considerarsi come l' arte più nobile degli antichi. Nè gli bastò d' usufruttuare ciò che il suolo dell' Etruria e di Roma stessa gli offrì di nuove scoperte, essendochè oltre gli altri musei dell' Italia anche quegli d' oltremonte contribuirono a render più splendidi i nostri volumi; e non meno la Grecia e l' Asia minore, non ostante le difficoltà de' tempi diedero bei saggi de' loro tesori appena aperti. Così mentre nel primo periodo l' attenzione si era dovuta fissare di preferenza sopra un punto solo, nel secondo, per quanto lo permisero i mezzi sempre stretti, l' Instituto si studiò di prendere piuttosto il carattere di universalità; e se io ho parlato della sola parte archeologica, ciascuno intende, come per lo sviluppo che contemporaneamente presero gli studî epigrafici, quel carattere gli venne accresciuto anche di più.

Ora passo a dimandare cosa nel tempo presente resta a fare per noi? Da zelanti fautori nostri ho sentito parlare dell' avvenire dell' Instituto con una certa apprensione, e come, cessato almeno per il momento un poco lo zelo per i nostri studî, fra poco potrebbero anche mancare i materiali, per sostener degnamente le nostre pubblicazioni. Riconosco senza riserva la superiorità, che per la sua particolare posizione il mio antecessore aveva sopra di me: non nego nemmeno che il numero di nuove scoperte monu-

mentali di anno in anno pare si vada scemando, essendo che p. e. gli stessi sforzi, che con lodevolissimo zelo in questi ultimi anni si sono fatti e si stanno facendo per lo discoprimento del foro Romano, della via Appia, dell' antica Ostia, con tutto ciò che sieno di grandissimo vantaggio per la scienza antiquaria in genere, offrono per la loro natura poca materia alle nostre monumentali pubblicazioni. Ma con tutto ciò non vedo ragione di disperare dell' avvenire, ove s' intenda a regolare con giudizio il modo della nostra azione. Se si prendano ad esame le serie delle nostre pubblicazioni, si dovrà (senza nulla detrarre dal loro merito), confessare ingenuamente, che circostanze fortuite hanno esercitato molta influenza sovr' esse: nè poteva esser altrimenti, ove esse medesime circostanze bastarono a radunare una copia rilevante di materiali da registrarsi ne' nostri volumi. Anche noi sentiamo la necessità di assoggettarci a siffatte circostanze, di servir alle stesse accidentalità di scoperte più o meno fortunate; e avventurati noi, se queste vogliono esserci favorevoli in modo da richiamar a loro tutte le nostre forze. Ma appunto perchè in questo riguardo ci è stato dato meno da sperare, ci resta il tempo da rifletterre come fin ad un certo punto possiamo renderci indipendenti da esse. E mentre in altri tempi la soprabbondanza de' materiali alle volte piuttosto ci aggiungea imbarazzo che sollievo, ora la scarsezza ci deve consigliare in primo luogo quel genere di economia che anche dal poco sa trarre il maggior profitto possibile. Per raggiungere cotale scopo la via ci vien additata dallo stesso statuto fondamentale dell' Instituto, ove dichiara di non voler tener conto soltanto delle nuove scoperte, ma, come ho detto di sopra, di voler sottrarre dall' obblìo quella parte de' monumenti che, di scoperta anteriore, finadora pur troppo restarono negletti. A siffatto proponimento è il vero che fino adesso l' Instituto non ha mancato, tirando alla luce monumenti anche di prima importanza: ma se ora lo ricordo, è per indicare che da quì in poi sarà bisogno di soddisfar a quel proposito con un' intenzione ben diversa, cioè collo scopo di metter mano ad una rivista sistematica di tutto il tesoro de' monumenti sussistenti. È questo un lavoro di lunga lena e che soltanto a poco e forse non mai con pieno effetto può esser portato a termine. Ma ciò non impedisce di formarsene un' idea prefissa per poter andar avanti nell' esecuzione fino a quel punto che starà nelle nostre forze.

Una delle discipline più importanti dell' archeologia è la scienza monumentale propriamente detta. Essa ha da distinguere le diverse classi de' monumenti ed ha da fissare le leggi dell' ermeneutica, che per ciascuna di esse classi valgono particolarmente. Ciò che non sarà dato effettuare senza la conoscenza, per quanto possa esser, più completa de' monumenti di ciascuna classe. Era con siffatto intendimento ideata l' opera del Gerhard sopra gli specchi etruschi. Ma per altre classi tali opere mancano ancora o esistono soltanto in parte. Così per i bassirilievi romani, specialmente pei sarcofaghi, fu preparata la materia dallo Zoega, ma soltanto in parte eseguita. Ecco dunque già un campo da esercitar le nostre forze nel supplire a ciò che da lui fu lasciato imperfetto e nemmeno da altri dopo di lui fu tentato sistematicamente, benchè la sola città di Roma a tal uopo offra ricchissima messe di monumenti. A simili tentativi poi si prestano a modo d' esempio gli altri bassirilievi sepolcrali, specialmente greci, i bassirilievi votivi, i bassirilievi delle urne etrusche. Tali e somi-

glianti classi di monumenti dunque dall' Instituto dovranno essere studiate collo scopo di radunare tutto che vi possa esser d' importante in primo luogo a Roma stessa, poi in altri luoghi, sia per mezzo dello zelo de' nostri corrispondenti, sia per mezzo di viaggi da imprendersi di tempo in tempo.

Un' altra disciplina è quella della così detta mitologia dell' arte, cui incombe esaminare i monumenti secondo i soggetti in essi rappresentati: disciplina che richiede non meno della prima lo studio comparativo. Come modelli in questa sfera possono considerarsi i lavori del Welcker e del Jahn. E siccome abbiamo la certezza che essi non cesseranno di favorirci della loro cooperazione e che altri addetti alla medesima scuola imiteranno lo splendido loro esempio, così la Direzione dell' Instituto sentirà tanto più il suo dovere di raccogliere e di fornire i materiali necessari per tali lavori monografici che debbono esser fatti, prima che si possa pensare ad una mitologia dell' arte degna de' nostri tempi.

Potrei ricordar quì anche l' iconografia che aspetta ancora un altro Visconti. E se all' Instituto non è concesso di suscitare un uomo de' cosifatti, può preparargli almeno la strada per mezzo di una rivista sistematica de' musei a tal uopo istituita. — Non meno resta da fare per la parte meramente antiquaria della scienza monumentale. Chè mentre nell' epoca anteriore a Winckelmann l' archeologia pur troppo era ridotta a servir soltanto di supplemento allo studio antiquario, a' tempi nostri gran quantità di oggetti e monumenti, per non esser di valore artistico o specificamente archeologico, sono restati inosservati, i quali radunati metodicamente non mancheranno di portar luce sopra molti punti delle antichità, principalmente private.

Finalmente la terza disciplina e nella quale una volta i risultati delle due altre dovranno trovar il loro posto, è la storia dell' arte. Essa prima di tutto ha da chiamar ad esame le opere eminenti dell' arte, scrutare i loro meriti d' arte, lo stile, le bellezze dell' ideale. Tale esame è vero non si istituisce quasi mai con frutto, senza aver sott' occhio gli originali o almeno i gessi: ma nell' impossibilità di renderli accessibili a ciascuno, pur quì bisogna ricorrere alla riproduzione per mezzo del disegno. Ora, anche chi ha poca prattica della letteratura archeologica, saprà bene come soltanto in tempi recenti si è pervenuti a quella perfetta uniformità di stile nella riproduzione che in argomento di tal fatta si mostra più che mai indispensabile. Sotto questo punto di vista una quantità di monumenti benchè conosciuti già da molto tempo possono dirsi inediti; e cito per modo d' esempio, colla speranza di fregiarne una volta i nostri monumenti, l' antichissimo Apolline di Thera, la Giunone di Napoli, delle cui bellezze mi son ingegnato di dar un' analisi in una delle nostre adunanze, il Sileno del museo Lateranense, nel quale ho potuto riconoscere la copia di un' opera celebre di Mirone. Se ho detto di sopra, che anche gli studî individuali potrebbero esercitar qualche influenza sulle nostre pubblicazioni, lo era col rispetto a questa classe de' monumenti; e se ho da lagnarmi di una cosa, non è la scarsezza di materiali di questo genere, ma la scarsezza dei mezzi che si trovano in mio potere per riproduzioni degne del soggetto e che mi costringeranno a contentarmi di una scelta molto limitata tra ricchi tesori.

Spero che questi pochi cenni sul metodo da tenersi d' ora in poi nella pubblicazione de' nostri monumenti serviranno a dileguar un poco le apprensioni di quei che disperanno di trovar un campo degno della nostra azione: anzi emancipati, per così dire, fin ad un certo punto dalle casualità delle scoperte, potremo progredire a passi tanto più sicuri, quanto più ci atterremo ad una via strettamente metodica e scientifica. E con questa medesima via speriamo di conservare una sussistenza agiata anche a queste nostre adunanze. Esse, se fortuna inaspettata non ci favorisce nuove e fruttuose scoperte, perderanno alquanto il carattere di preferenza dimostrativo che hanno avuto per lungo tempo. Ma i ragionamenti metodici, coi quali ci proponiamo d' illustrare ciò che di nuovo ci si offre, non impediranno la discussione, anzi dandole una base più solida, speriamo, la renderanno insieme più animata e più fertile.*)

Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke in München.**)

(1867.)

München, durch S. M. König Ludwig I. zu einem Hauptsitze der ausübenden Kunst erhoben und mit schönen Sammlungen bereichert, hat bisher in bezug auf das wissenschaftliche Studium der antiken Kunst nicht denselben Rang eingenommen. Es soll nicht verkannt werden, was seiner Zeit Friedrich Thiersch für Geschichte der griechischen Kunst geleistet hat. Aber seine hauptsächlichste Tätigkeit in der Archäologie führt uns um ein halbes Jahrhundert zurück, während die neuere bedeutende Entwickelung dieser Wissenschaft erst aus den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts datiert. Diese Entwickelung, die Folge großartiger monumentaler Entdeckungen und der wissenschaftlichen Tätigkeit von Männern wie Welcker, Gerhard, O. Müller und mancher jüngeren Kräfte, hatte bisher in München keinen speziellen Vertreter; und während auf anderen deutschen Universitäten schon seit längerer Zeit ordentliche oder außerordentliche Professuren gegründet waren oder bei der Besetzung philologischer Lehrstellen auf eine wenigstens subsidiarische Vertretung der Archäologie Rücksicht genommen wurde, bot hier erst die Erledigung der Professur des Numismatikers Streber den Anlaß, die spezielle Disziplin der klassischen Archäologie in die vollen Rechte einer ordentlichen Nominalprofessur einzusetzen. Das hohe Vertrauen, welches mich auf diese Stelle berief, muß ich zu rechtfertigen bestrebt sein. Aber weder mir noch irgend einer anderen Persönlichkeit möchte dies vollständig gelingen ohne ausgiebige sachliche Unterstützung. Das Wort des Lehrers muß unzureichend sein in einer Disziplin, die in ihren Grundlagen auf Anschauung beruht, die, wie es bei dem Überwiegen

*) La seconda parte di questo discorso, nella quale si propose l' illustrazione d' un importante sarcofago della collezione del signor marchese Campana, sarà inserita negli Annali del 1857, corredata di appositi disegni [Bd. I, S. 19].

**) Als Manuskript gedruckt. München 1867.

der Skulptur in der klassischen Kunst der Fall ist, die Bedeutung tastbarer Formen erläutern soll, die also Gelegenheit haben muß, auf solche Formen mit den Fingern hinzudeuten, um zunächst das Auge und erst durch das Auge den Geist zu bilden.

Besitzt München die Hilfsmittel für einen solchen Unterricht? Die Glyptothek enthält Ausgezeichnetes, manches Werk unbedingt ersten Ranges. Aber ihr Umfang ist relativ beschränkt; und überhaupt kein Museum von antiken Originalen ist für ein umfassendes systematisches Studium komplett. Selbst die massenhaften Museen Roms zeigen z. B. in bezug auf echt griechische Originalwerke die empfindlichsten Lücken; und London, so reich in letzterer Beziehung, entbehrt doch, um nur ein Beispiel anzuführen, die in München befindlichen Aigineten. Zu gründlicher und umfassender Bildung gehört die Kenntnis des an den verschiedensten Orten zerstreuten Besten jeder kunstgeschichtlichen oder stilistischen Kategorie. Eine solche Vereinigung des Besten ist aber ermöglicht durch Gipsabgüsse, die für das Studium die Originale in den meisten Beziehungen ersetzen, ja in manchen Fällen selbst neben den Originalen kaum entbehrt werden können. Der Nutzen solcher Sammlungen ist längst anerkannt, und nach dem Muster, welches für akademische Zwecke zuerst Welcker in Bonn aufgestellt hat, ist jetzt fast keine deutsche Universität mehr ohne die Anfänge einer solchen Sammlung, und auch andere Städte (um von Berlin und Dresden zu schweigen z. B. Frankfurt, Gotha) fühlen das Bedürfnis, auf solche Weise für plastische Anschauung zu sorgen. München besitzt nur eine kleine Sammlung in der Akademie der Künste; allein diese ist für das notwendigste Bedürfnis der Übungen ihrer jüngsten Zöglinge im Zeichnen bestimmt und von diesen vollständig in Anspruch genommen. Aber auch davon abgesehen, würde sie in wissenschaftlicher Beziehung keineswegs genügen können, da bei ihrer Auswahl weder die neueren Entdeckungen noch die Resultate der neueren wissenschaftlichen Forschungen, sondern nur das spezielle praktische Bedürfnis maßgebend gewesen sind.

Es wird hier am Orte sein, etwas genauer darzulegen, welchen Ansprüchen eine für wissenschaftliches Studium bestimmte Sammlung zu genügen hat, wobei die fortwährende Bezugnahme auf die Glyptothek zur Verdeutlichung dienen mag.

Der oberste Gesichtspunkt für die Auswahl wird immer der historische oder kunstgeschichtliche sein müssen.

1. Aus der Zeit der Inkunabeln griechischer Kunst besitzt die Glyptothek nur ein sehr bedeutendes Werk, den Apollo von Tenea (der übrige Inhalt des Inkunabelnsaales ist, von mehreren etruskischen Monumenten abgesehen, fast durchweg nachgeahmt altertümlich). Was an dieser Figur individuell, was typisch, national ist, läßt sich an diesem einzelnen Werke nicht entscheiden. Wohl aber ist dies möglich, wenn 4—6 Reste derselben Periode ihm gegenüber gestellt werden, und z. B. die Frage nach dem Verhältnis der ältesten griechischen Kunst zur ägyptischen wird sich dadurch selbst für den Laien in überzeugendster Weise lösen lassen.

2. Für die Periode des Archaismus sind die Aigineten ohne Zweifel das bedeutendste Werk. Allein sie vertreten nur eine Schule, und selbst das spezifische Wesen dieser Schule wird sich nur durch den Gegensatz anderer Schulen vollständig ergründen lassen. Es gibt noch Werke a) der

attischen Schule (vereinzelte und meist fragmentierte Stücke), b) der kleinasiatischen (Assos, Milet, Xanthos), c) der sizilischen (Selinunt) und d) andere nicht streng nach dem Lokal bestimmbare Stücke. Eine passende Auswahl aus diesen vier Gruppen in richtiger Aufstellung würde es ermöglichen, manche kunstgeschichtliche Aufgabe zu lösen, fast noch ehe sie gestellt ist, hauptsächlich aber das Material bieten, um deutlich und schlagend nachzuweisen, durch welche Mittel und Wege sich die griechische Kunst zur Lösung der höchsten Probleme stufenweise mit größter Konsequenz und Sicherheit vorbereitete.

3. Für die Zeit der höchsten Blüte, die Schule eines Phidias, Polyklet und Myron bietet die Glyptothek fast nichts dar, und doch ist gerade hier die wirkliche Anschauung der Formen selbst am meisten nötig und durch keine Abbildung zu ersetzen. Unumgänglich erforderlich sind nicht zu spärliche Proben von den Skulpturen des Parthenon, und zwar sowohl von den Giebelstatuen als von den Reliefs der Metopen und des Frieses, von den Resten des Erechtheions, den Skulpturen des Nike- und des Theseustempels in Athen; ferner von den Skulpturen von Phigalia und Olympia. Zu diesen architektonischen Werken müssen sich ferner gesellen verschiedene einzelne, teils in Originalen, teils in antiken Repliken erhaltene Statuen, wie der Diskobol und Marsyas des Myron, der Doryphoros und Diadumenos des Polyklet und andere, ferner attische Grab- und Votivreliefs usw.

4. Die reiche Produktion der folgenden Periode ist in der Glyptothek in einzelnen zum Teil sehr vorzüglichen Stücken vertreten: der sogenannten Leukothea, dem prachtvollen Fries von Meergöttern, den Niobiden, dem Barberinischen Faun. Aber auch für diese Zeit werden weiter erfordert die architektonischen Skulpturen vom Mausoleum, von Xanthos, vom Monument des Lysikrates, sowie die Haupttypen der Werke eines Skopas, Praxiteles und Lysipp.

5. Nicht in der Glyptothek vertreten, wie überhaupt sehr selten sind die Werke, welche sich auf die Zeit der Nachfolger Alexanders mit Bestimmtheit zurückführen lassen. Um so nötiger für das Studium ist das wenige vorhandene: von dem sehr kostspieligen Farnesischen Stiere zunächst abgesehen, der Laokoon, die verschiedenen Gallierstatuen in Venedig, Rom, Neapel, der Schleifer in Florenz, Marsyas u. a.

6. Für die römische Epoche bietet die Glyptothek fast nur Werke aus dem Porträtfache, während jetzt nicht wenige Werke einer attischen Renaissance, einer Nachblüte der kleinasiatischen und einer mehr römisch-eklektischen Schule zugewiesen werden können. Außerdem finden sich aus dem Ende der Republik und dem Anfange der Kaiserzeit ganz ausgezeichnete, bis jetzt wenig beachtete architektonische Skulpturen in Südfrankreich, für die Zeit des Trajan und der folgenden Kaiser in Rom an den Triumphbögen. Diese Partien sind bisher von der Forschung etwas vernachlässigt worden: um so lockender ist die Aufgabe, durch eine passende Auswahl die Entwickelung der griechisch-römischen Kunstgeschichte in ihren Hauptzügen lebendig vor Augen zu stellen, wie es bisher noch an keinem anderen Orte geschehen ist, und dadurch dem Studium dieser Epoche eine ganz neue Grundlage zu bieten.

7. Zu diesen sechs Gruppen müssen noch einige kleinere gewissermaßen als Supplement hinzukommen: a) Die etruskische Kunst als Vorstufe der

national-römischen würde sich in ihren Hauptzügen durch eine mäßige Zahl von Proben repräsentieren lassen. b) Von Werken ägyptischer und assyrischer Skulptur müßten, jedoch nur zum Behufe allgemeiner Stilvergleichung, wenige ausgewählte Stücke beschafft werden, da gerade für den angegebenen Zweck das hier Vorhandene nicht ausreicht.

In diesen sieben Rubriken ist die historische Entwickelung der griechischen und römischen Kunst vollständig repräsentiert, so daß sich dieselbe auch dem noch nicht Vorgebildeten in ihren Stilgesetzen sowohl nach der historischen Zeitfolge als auch nach den Unterschieden gleichzeitiger Schulen mit hinlänglicher Klarheit darlegen ließe.

Ein zweiter Gesichtspunkt, der bei der Gründung eines Gipsmuseums neben dem kunstgeschichtlichen ins Auge zu fassen ist, ist der kunstmythologische, der sich mit den durch die Kunst dargestellten Gegenständen zu beschäftigen hat, namentlich insofern sich in ihnen die höchsten Ideen des Griechentums künstlerisch verkörpert zeigen. Zwar das Äußerliche statuarischer Typen und Kompositionen läßt sich auch an Abbildungen erläutern. Aber das Wesen der griechischen Idealbildung, das streng Gesetzmäßige, Notwendige und Organische in den Idealformen der Götter, Dämonen, Heroen, das Charakteristische in der Rassenbildung verschiedener Völker (besonders der Barbarentypen) muß an der plastischen Form des Originals oder des Abgusses studiert werden. Gerade dafür bietet die Glyptothek fast keine Hilfsmittel; sie enthält keinen einzigen bedeutenden Kopf des Zeus, der Juno, des Apollo usw., und doch müßten, um das Allgemeingültige in dem Ideal eines Gottes und das Unterscheidende in der einzelnen Bildung oder in der historischen Fortentwickelung des Ideals zu erkennen, nicht ein, sondern überhaupt die bedeutendsten Darstellungen desselben Gottes zur Vergleichung zu Gebote stehen. Soviel mir bekannt, ist noch in keiner Sammlung dieser Gesichtspunkt systematisch verfolgt worden, wie denn auch in der Wissenschaft für eine Formenlehre der Idealbildung kaum die ersten Anfänge vorliegen. Wenn ich behaupten darf, daß die Anregung zu einer solchen zunächst von mir ausgegangen ist, so wird es natürlich erscheinen, daß mir die Weiterbildung dieser Disziplin besonders am Herzen liegen muß. Eine streng systematisch ausgewählte Sammlung von Idealbildungen würde dafür die praktische Grundlage abgeben und in ihrer Neuheit dem hiesigen Kabinett zu besonderer Zierde gereichen.

Ähnlich verhält es sich mit einer dritten Kategorie: den antiken Porträtbildungen, für die ebenfalls noch nirgends eine einigermaßen umfassende und systematische Zusammenstellung in Gipsabgüssen existiert. Nicht bloß für den Archäologen und Philologen, sondern für jeden klassisch Gebildeten wird der Eindruck einer solchen Porträtreihe ein gewaltiger sein. Das geistige Wesen so mancher Persönlichkeit des Altertums wird erst voll und lebendig begriffen werden, wenn das Bild der Person unmittelbar vor unsere Augen tritt, ebenso das Verhältnis verschiedener Männer zueinander, z. B. des Sophokles zu Euripides, des Demosthenes zu Aischines. In der formell künstlerischen Auffassung der Menschen aber spiegeln sich wiederum die Zeiten: die Periode eines Perikles im Verhältnis zu der eines Alexander: nirgends fast tritt uns so schlagend und unmittelbar der Gegensatz von Griechen- und Römertum entgegen; und so bietet auch in kunstgeschicht-

licher Beziehung die von den übrigen Bildwerken losgelöste Reihe der Porträts uns gewissermaßen eine zweite Folge zur Ergänzung und Kontrole derselben.

Für die Skulptur mag es genügen, auf diese drei Hauptrubriken hingewiesen zu haben, obwohl bei der Ausführung natürlich noch manchem Gesichtspunkte Rechnung zu tragen sein würde, der nicht speziell unter eine derselben fällt, so z. B. der Verschiedenheit von Bronze- und Marmorstil, der Verschiedenartigkeit des Reliefstils usw.

Dagegen darf von Anfang an Architektur und Tektonik nicht unberücksichtigt bleiben. Die Architektur aus Büchern gelehrt, wird für die wenigsten etwas Fesselndes haben. Ganze Tempel lassen sich allerdings nicht in Museen versetzen, wohl aber lassen sich einzelne Säulenbasen, Kapitäle und Ausschnitte derselben, Gebälkstücke und andere architektonische Glieder und Details so gut wie Statuen formen und gewähren eine reiche Aushilfe für wirkliche Anschauung. Dafür hat Frankreich durch die Sammlungen der Académie des beaux arts, sowie durch einen Saal in der französischen Akademie zu Rom lehrreiche Muster aufgestellt; und diese beiden Orte würden für den ersten Bedarf das Erforderliche liefern können, ohne daß es zunächst nötig wäre, kostspielige neue Abformungen an den Gebäuden selbst vornehmen zu lassen.

Was ferner die Tektonik in Geräten, Altären, Kandelabern, Gefäßen, Ziselierungen und anderen dekorativen Arbeiten geleistet hat, wird jetzt immer mehr in den Kreis streng historischer Forschung einbezogen und gewinnt für die Entscheidung mancher kulturgeschichtlichen Frage eine noch immer wachsende Bedeutung, so daß eine Vertretung auch dieses Zweiges antiker Kunsttätigkeit in mustergültigen Proben beim Unterricht nicht länger entbehrt werden kann.

Aus den bisherigen Ausführungen wird es sich von selbst ergeben, welche Vorteile eine nach den angedeuteten Gesichtspunkten und in einiger Vollständigkeit ausgewählte Sammlung für den archäologischen Unterricht bietet. Bildung des Auges und Weckung des plastischen Sinnes ist nur durch die auf diesem Wege gebotene Anschauung möglich. — Der Nutzen indessen, den eine solche Sammlung am hiesigen Orte haben würde, beschränkt sich keineswegs auf die Studierenden der Universität. Sie erscheint vielmehr als ein ebenso dringendes Bedürfnis für die Interessen der ausübenden Kunst. Fragen wir, weshalb in der modernen Skulptur gerade in stilistischer Beziehung so viel Unsicherheit und Schwanken herrscht, so liegt der Grund gewiß zu einem nicht kleinen Teile darin, daß dem ausübenden Künstler diesseits der Alpen fast nirgends weder eine hinlänglich umfassende, noch eine hinlänglich systematische Anschauung geboten wird. Der Künstler wird namentlich bei geringer Auswahl für seine Anschauung leicht am einzelnen haften bleiben; er wird seiner Natur nach die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf das einzelne, für seine nächsten Zwecke Nützliche zu richten geneigt sein, während das wahrhaft bildende der antiken Kunst in ihrer strengen Gesetzmäßigkeit, in der konsequenten Entwickelung und Durchbildung ihrer Stilgesetze liegt, die aber erst aus dem Zusammenhange der verschiedenen einzelnen Erscheinungen erkannt und erklärt werden kann. Hier ist es, wo die Wissenschaft der Kunst die Wege zu ebnen hat, indem sie ihr die historische und systematische Entwickelung zu unmittel-

barer Anschauung vor die Augen stellt. Eine nach den oben dargelegten Grundsätzen ausgewählte und geordnete Sammlung wird sogar ohne ein Wort der Erklärung auf das empfängliche Gemüt des Künstlers eine bedeutende Wirkung hervorzubringen nicht verfehlen können, und weit entfernt, daß dadurch eine äußerliche und oberflächliche Nachahmung der Antike gefördert würde, wird nicht nur eine idealistische Richtung, sondern auch ein wohlberechtigter gesunder Realismus aus einem solchen Studium der Antike seinen Nutzen ziehen.

Ebensowenig wird es eines Beweises bedürfen, wie die Abteilung für Architektur und Tektonik, wenn sie bei genügenden Mitteln sich zu einer gewissen Fülle entwickeln läßt, für die betreffenden Fächer anregend und fördernd wirken müßte. Wohl aber darf darauf hingewiesen werden, daß neben der Architekturschule der Akademie in dem neu zu errichtenden Polytechnikum eine Anstalt erstehen wird, für welche derartige Hilfsmittel sich bald als ein dringendes Bedürfnis herausstellen werden.

Schließlich darf es keineswegs als der geringste Nutzen einer solchen Sammlung betrachtet werden, daß sie auch in weiteren Kreisen den Sinn für plastische Kunst fördern wird, und daß durch die Vergleichungspunkte, welche sie bietet, der hohe Wert einer Sammlung von Originalen wie die Glyptothek keineswegs geschmälert, sondern erst recht ins Licht gestellt und erkannt werden wird.

Die Erreichung aller dieser Zwecke und Vorteile hängt nun allerdings vielfach von der größeren oder geringeren Ausdehnung einer solchen Sammlung ab, resp. von den Mitteln, die für ihre Gründung und Fortführung zur Disposition gestellt werden. Es würde die Kräfte eines Staates wie Bayern keineswegs überschreiten, wenn München in dieser Beziehung mit der reichsten Sammlung in Deutschland, der in Berlin, nicht sofort, aber mit der Zeit in Konkurrenz zu treten unternähme; und es ließe sich ein siegreicher Erfolg einer solchen Konkurrenz um so sicherer verbürgen, als in Berlin die Rücksicht auf die architektonische Ausschmückung der Räume eines glänzenden Museums die wissenschaftlichen Gesichtspunkte für die Aufstellung auf das bedauerlichste beeinträchtigt und dadurch den Nutzen des Ganzen für Kunst und Wissenschaft wesentlich geschmälert hat. Da es sich hier aber nicht um Beschaffung von Originalen handelt, für deren Erwerbung der günstige Augenblick, wenn einmal versäumt, häufig nie wiederkehrt, sondern um Kopien, die wie andere Handelsware sich in jedem Augenblick zu festen Preisen erwerben lassen, so erscheint es als das Geratenere, zunächst das für die obigen Zwecke Notwendige in die Augen zu fassen, und die etwa wünschenswerte Bereicherung der Zukunft anheimzustellen. Als das Maß dieses Notwendigen glaubte ich schon bei meiner Berufung von Rom aus etwa das bezeichnen zu müssen, was das von Welcker begründete und von Jahn weiter geführte Museum der Universität Bonn leistet, dessen Umfang sich aus dem im vorigen Jahre (dem Originalbericht beigelegten) gedruckten „kurzen Verzeichnisse“ ersehen läßt, während nähere Auskunft wenigstens über den älteren Bestand die Kataloge von Welcker: Das akademische Kunstmuseum, 1827 und 1841, sowie Overbecks: Kunstarchäologische Vorlesungen, 1853, erteilen. Die in dem Verzeichnis von mir angestrichenen Stücke sind diejenigen, über deren Erwerbung in keiner Weise ein Zweifel obwalten dürfte. Die Masse des

übrigen ist dabei keineswegs entbehrlich, aber da die Gründung der Bonner Sammlung bis ins Jahr 1820 zurückgeht, so darf es weiterer Erwägung im einzelnen vorbehalten bleiben, ob nicht manches dort vorhandene Stück jetzt etwa durch passender gewählte, damals noch nicht bekannte zu ersetzen ist, wobei vielfach auch die Rücksicht auf das im Handel gerade Vorrätige maßgebend sein darf.

Zur Gewinnung eines Kostenvoranschlages habe ich mich ebenfalls nach Bonn gewandt und durch die Güte des Herrn Rechnungsrats Thiel ist mir ein (dem Originalbericht beiliegender) summarischer Rechnungsauszug über die für Anschaffung von Abgüssen und deren Transportkosten verausgabten Summen mitgeteilt worden, aus dem sich für die Zeit von der Gründung bis in das Jahr 1865 ein Gesamtbetrag von 10 856 Rthlr. 23 Sgr. 5 dl. ergibt. Wenn nun auch zur Zeit der ersten Gründung jenes Museums wegen größerer Billigkeit des Arbeitslohnes und der Materialien die Abgüsse an sich billiger als jetzt zu beschaffen sein mochten, so werden sich dagegen bei der jetzigen Ausdehnung des Eisenbahnverkehrs die immer bedeutenden Transportkosten etwas vermindern, so daß im allgemeinen der Bonner Rechnungsauszug auch für heute als maßgebend betrachtet werden darf. Rechnen wir zu der obigen Summe noch einen mäßigen Betrag für Beschaffung der Piedestale u. a., so ergibt sich, daß mit der Summe von 20 000 fl. sich herstellen lassen dürfte, was in Bonn geleistet ist. Dieser Betrag von zwanzigtausend Gulden würde also für die Gründung eines Gipsmuseums für München in Aussicht zu nehmen sein. Allein selbst wenn diese Summe bar vorrätig läge, würde es wegen der umfassenden Arbeiten der Bestellung, Aufstellung usw., und um mit der nötigen Umsicht bei der Auswahl zu verfahren, nicht einmal möglich sein, sie sofort etwa in einem Jahre zu verwenden. Andererseits ist zu bedenken, daß München im Verhältnis zu anderen Orten, wie Bonn, Leipzig, Göttingen, zuvörderst Bedeutendes nachzuholen hat und daß deshalb bei einer sehr sukzessiven Beschaffung durch kleine Jahresraten (etwa von 1000 fl.) München erst in zwanzig Jahren auf der Stufe angelangt sein würde, auf welcher sich Bonn bereits jetzt befindet. Es wird deshalb angemessen erscheinen, eine Gründungsperiode von einigen Jahren anzunehmen; und es bieten sich hier zwei Wege zur Ausführung dar, zwischen denen zu entscheiden von allgemeinen finanziellen Erwägungen abhängen wird, nämlich:

> entweder, um die Ausführung des Ganzen von vornherein zu sichern, den Gesamtbetrag von 20 000 fl. ungeteilt für die nächste Finanzperiode in Ansatz zu bringen, unter dem Vorbehalt, die Verwendung auf mehrere Jahre zu verteilen; — oder etwa für jetzt die Hälfte zu beantragen und die andere Hälfte für die folgende Periode in Aussicht zu nehmen.

Mit der Gründung in dem angedeuteten Umfange dürfte allerdings die Sammlung nicht als abgeschlossen betrachtet werden. Denn auch die Zukunft wird noch ferner Wichtiges aus dem Schoße der Erde ans Licht bringen, und ebenso wird der Fortschritt der Wissenschaft manchem schon vorhandenen Werke eine höhere Bedeutung zu vindizieren vermögen, als ihm für jetzt zuerkannt wird. Alsdann wird es an der Zeit sein, durch Feststellung eines weit limitierteren regelmäßigen Jahresetats auf eine langsame schrittweise Vermehrung Bedacht zu nehmen. Sollte aber inzwischen

die Nützlichkeit des ganzen Instituts so allgemein anerkannt werden, daß sich das Bedürfnis für eine größere Ausdehnung zeigte, so namentlich bei den jetzt mehr subsidiarisch angefügten Abteilungen für Architektur und Tektonik, oder etwa über das Altertum hinaus für das Gebiet des Mittelalters und der Renaissance — so ist durch den gegenwärtigen Organisationsplan der Zukunft in keiner Weise vorgegriffen und es würde sich dann eigentlich nur um die Beschaffung weiterer Geldmittel handeln.

Eine wichtige Frage ist in dem Obigen noch nicht berührt worden, die Frage nach dem **Lokal** für die Aufstellung der Sammlung. Die Bonner ist in zwei große Säle verteilt:

A. 102′ lang und 33′ breit,
B. 183′ lang und 48′ breit.

Es ist jedoch zu bemerken, daß sie bis vor wenigen Jahren sich mit einem weit geringeren Raume begnügen mußte und daß jetzt nicht nur die Aufstellung eine ziemlich weitläufige geworden ist, sondern daß auch noch ein großer Raum für die Nachschaffungen mancher Jahre disponibel bleibt. Es möchte also vorläufig selbst die Hälfte des obigen Raumes genügen, und eine Teilung in mehrere kleine Räumlichkeiten wäre sogar wegen der historischen und systematischen Gliederung der Sammlung einem ungeteilten großen Saale vorzuziehen.

Wünschenswert ist es, diese Räumlichkeiten in einem schon vorhandenen Gebäude ausfindig zu machen. Denn sofort an einen Neubau zu denken erscheint aus mehrfachen Gründen bedenklich: Erstens würde ein solcher kaum geringere Kosten verursachen, als jetzt für die Gründung der Sammlung selbst beansprucht werden. Sodann würde es kaum möglich sein, schon jetzt den Umfang eines solchen Baues richtig zu bemessen, indem erst, wenn der Grundstock der Sammlung selbst gebildet sein wird, sich herausstellen kann, welchen Nutzen sie stiftet und welche Ausdehnung ihr mit Rücksicht darauf in der Folge gegeben werden soll. Endlich darf, ohne der Zukunft vorgreifen zu wollen, doch wohl auch darauf hingewiesen werden, wie sich vielleicht später einmal das Bedürfnis geltend machen wird, die hiesigen gar zu sehr zerstreuten Antikensammlungen zu zentralisieren, und wie in einem solchen Falle die Gipssammlung mit den anderen in einen engen Zusammenhang zu bringen sein würde. Bleibt dabei auch der Übelstand, daß von Anfang an ein späterer Umzug im Auge behalten werden muß, so ist dies doch von verschiedenen Übeln das kleinere.

Die Räumlichkeiten der Akademie wie der Universität sind bereits anderweitig völlig in Anspruch genommen, so daß eine neue Sammlung dort keinen Platz finden kann. Nicht unpassend und wegen der nahen Verbindung mit der Akademie empfehlenswert würden die Räume der Maxburg sein, welche in den letzten Jahren als Depot für das Nationalmuseum gedient haben. Doch scheinen dieselben für andere Zwecke, wenn auch noch nicht definitiv bestimmt, doch in Aussicht genommen zu sein. Nicht weniger geeignet würden die Räume der alten Galerie im Hofgarten sein, die von den „Vereinigten Sammlungen" nur teilweise in Anspruch genommen sind, so daß sich jetzt das v. Sieboldsche japanische Museum dort aufgestellt findet. Sofern dieses für Bayern erworben werden sollte, würde es

allerdings wohl definitiv in diesen Räumen belassen werden. Im entgegengesetzten Falle aber würden ihrer Benützung für das Gipsmuseum wohl kaum ernstliche Schwierigkeiten entgegenstehen.*)

München, den 18. März 1867.

Archäologie und Anschauung.**)

(1885.)

Hochansehnliche Versammlung!

Es ist eine Vorschrift unserer ältesten Statuten, daß der jeweilige Rektor die gesamte Universität um die Zeit des Katharinentages zu einer festlichen Versammlung einberufen soll. Daß diese Vorschrift nach mehr als vier Jahrhunderten ihre Geltung bewahrt hat, bezeugen Sie selbst, indem Sie am heutigen Tage in diesen Räumen erschienen sind. Wohl aber hat der Wechsel der Zeiten auf die Art dieser Feierlichkeit einen vielfach umgestaltenden Einfluß ausgeübt. Ursprünglich war es die Aufgabe des Rektors, die Studierenden „zu guten Sitten" zu ermahnen und die sie bindenden Gesetze zur Verlesung bringen zu lassen, damit sich niemand mit Unkenntnis derselben zu entschuldigen vermöge. Die Verlesung ist längst in Wegfall gekommen und die Ermahnung zur Gesetzlichkeit hat eine andere Stelle gefunden. So ist die Ansprache zu einer Antrittsrede geworden, in welcher dem in regelmäßigem Wechsel aus den verschiedenen Fakultäten gewählten Rektor ein willkommener Anlaß geboten ist, die Aufmerksamkeit, wenn auch immer im Hinblick auf die allgemeinen Zwecke und Ziele der Universität, doch vorzugsweise auf das von ihm vertretene wissenschaftliche Fach zu lenken und zugunsten desselben das Wort zu ergreifen.

Auch ich darf wohl die Lösung meiner heutigen Aufgabe in der gleichen Richtung suchen, um so mehr, als die Archäologie in ihrer jetzigen Begrenzung und als selbständige Disziplin hier in München an dieser Stelle bisher noch keinen Vertreter hatte. Außerdem aber drängt mich dazu die Erinnerung an die Erfahrungen meines eigenen Lebens. Als ich nach meinem ersten zehnjährigen Aufenthalte in Rom nach Deutschland zurückkehrte mit der Absicht, mich für das Fach der Archäologie zu habilitieren, da wurde ich an sehr maßgebender Stelle mit der Frage empfangen, ob ich mir denn einbilde, auf diesem Wege eine Stellung für das Leben zu erringen? „Wenn wir hier in Berlin einen Professor speziell für Archäologie haben, wenn außerdem in Bonn durch einen Mann wie Welcker die

*) [Das Museum wurde in der „alten Galerie" am Hofgarten untergebracht, erhielt am 28. Januar 1869 eine erste Dotation von 1800 Gulden, sodann bis zum Jahre 1877 im ganzen etwa 31 000 Mark, womit die von Brunn geforderte Gründungssumme von 20 000 Gulden = 34 000 Mark ungefähr erreicht war. 1878 erhielt es einen ständigen jährlichen Sachetat von 1500 M., der 1898 auf 2000 M. erhöht wurde. Dazu kamen seit 1878 besondere Bewilligungen in der Gesamthöhe von 11 500 M.]

**) Rede an die Studierenden beim Antritte des Rektorates der Ludwig-Maximilians-Universität gehalten am 21. November 1885.

Archäologie neben der Philologie vertreten ist, so genügt das; was wir brauchen, sind tüchtige Philologen.“ So sprach im Jahre 1853 der um die preußischen Universitäten hochverdiente Johannes Schulze, der Mitherausgeber der Werke Winckelmanns, also sicher kein Feind der Archäologie. Und heute? Es gibt keine deutsche Universität mehr, an der nicht regelmäßig archäologische Vorlesungen gehalten würden, fast keine, an welcher nicht die Archäologie einen speziellen Vertreter hätte.

Das kann nicht Zufall sein; wir müssen vielmehr fragen: was hat die Archäologie getan, um sich diese Stellung zu erringen, und was hat sie ferner zu tun, um diese Stellung nicht nur zu wahren, sondern auch, gebend und empfangend, ihren Einfluß auf das Universitätsstudium und darüber hinaus zu kräftigen und zu erweitern?

Die Archäologie ist eine junge Wissenschaft, wenig älter als ein Jahrhundert, und wie kaum in einer andern knüpft sich ihr Ursprung an den Namen eines einzelnen Mannes, den Johann Joachim Winckelmanns. Aber sonderbar! keinen einzigen persönlichen Schüler oder Nachfolger, der sein Werk unmittelbar weiter geführt hätte, hinterließ dieser Mann! Als ein den Griechen kongenialer Geist hatte er gleich einem Seher das Geheimnis griechischer Kunstschönheit nachempfunden und erschaut. Nicht mit der Schärfe der Kritik konstruierte er die Teile einer neuen wissenschaftlichen Disziplin, sondern aus tiefstem Empfinden heraus trat vor seinen Geist ein Bild des Ganzen, das, so vielfältig es damals noch mit Mängeln im einzelnen behaftet sein mußte, doch über weite Gebiete, weit über das zunächst liegende der Altertumswissenschaft hinaus, neues Licht und neue Wärme verbreitete. Sein Einfluß war ein entscheidender auf dem Gebiete der ausübenden Kunst, wo die neue Wertschätzung der Antike zum Siege des Klassizismus führte. Tief eingreifend war die Einwirkung Winckelmannschen Geistes auf die Literatur und das Geistesleben Deutschlands: es genügt, die Namen Lessing, Herder, Goethe nur auszusprechen. Auf dem Felde der eigentlichen Archäologie fand zunächst die Denkmälerkunde auf italischem Boden durch Einheimische und Fremde, durch Männer wie Visconti und Zoëga ihre weitere Entwickelung, während man in Deutschland bestrebt war, die Archäologie mit dem Studium der Philologie in nähere Beziehung zu bringen, zunächst, wenn wir aufrichtig sein wollen, mit mäßigem Erfolge. Ja unter dem Einflusse eines längere Zeit tonangebenden Mannes, wie Böttiger in Dresden, drohte der Geist Winckelmanns gänzlich zu verschwinden und die neue Wissenschaft in eine äußerliche antiquarische Behandlung antiker Kunstwerke zurückzusinken. Erst Otfried Müller gelang es, weniger durch neue Ideen als durch meisterhaftes Zusammenfassen und Gruppieren der bis dahin im einzelnen gewonnenen Resultate in seinem Handbuche die Archäologie als eine den übrigen Zweigen der Altertumswissenschaft gleichberechtigte wohlgegliederte Disziplin hinzustellen. Dennoch glaube ich nicht, mich etwa nur durch das persönliche Gefühl der Pietät leiten zu lassen, wenn ich noch höher das Verdienst eines anderen Mannes anschlage, meines verehrten Lehrers Friedrich Gottlieb Welcker. Gleich Winckelmann ein Seher senkte er seinen Geist in die Tiefen der griechischen Poesie und erkannte mehr als ein anderer vor ihm den Zusammenhang zwischen Poesie und Kunst, und wenn O. Müller der Archäologie eine Stelle neben den philologischen Disziplinen angewiesen

hatte, so mußte sich durch Welckers Tätigkeit immer mehr die Anschauung Bahn brechen, daß in der Philologie, sofern sie nicht bloße Sprachwissenschaft werden, sondern klassische Altertumswissenschaft bleiben sollte, die Kenntnis von Poesie und Literatur durch die Erforschung der Werke der bildenden Kunst ihre notwendige Ergänzung finden müsse, daß erst in der Durchdringung beider Gebiete sich der griechische Geist in seiner höheren Einheit erfassen lasse.

So hatte die wissenschaftliche Arbeit schon unter diesem Gesichtspunkte eigentlich wieder von vorn zu beginnen, auch wenn sich dazu nicht noch ein anderer zwingender Anlaß in den völlig veränderten äußeren Verhältnissen geboten hätte.

Winckelmann hatte mit einem dürftigen Materiale gearbeitet, fast ganz ohne Anschauung griechischer Originalwerke. Erst nach ihm und allmählich wurden diese der Wissenschaft zugänglich: durch Überführung der Parthenonskulpturen nach England, durch größere Ausgrabungen auf Aigina, in Phigalia, durch die häufigere Bereisung des klassischen Bodens, bis endlich mit der politischen Unabhängigkeit eine stetigere Ausbeutung Griechenlands beginnen konnte. So nachhaltig diese Erweiterung der bisherigen Anschauung wirken mußte, so erwies es sich doch für den Augenblick fast noch folgenreicher, daß gleichzeitig die Nekropolen Italiens sich öffneten und massenhaft ihre Schätze spendeten. Aus dem Bedürfnis, diese Fülle neuen Materials der Wissenschaft zugänglich und dienstbar zu machen, dasselbe zu ordnen und zu gliedern, entwickelte sich eine Denkmälerkunde neuer Art, mit welcher Eduard Gerhard, wie durch eigene Arbeit, so durch die Gründung des Archäologischen Instituts in Rom seinen Namen unauflöslich verbunden hat, während für kritisches Sichten und sichere Methode der Erklärung Otto Jahn in ähnlichem Sinne tätig war, wie Zoëga nach der Zeit Winckelmanns.

Und die Geschichte der Kunst? Zwar hatte schon 1816 Friedrich Thiersch es ausgesprochen, „daß, indem Winckelmanns großer Geist mehr auf die Enthüllung des Wesentlichen in der Kunst, als auf Läuterung des Geschichtlichen gewendet war, dieses unvollständig geblieben sei“. Allein die Arbeiten des Augenblicks, wie sie die Fülle der neuen Entdeckungen erforderte, erwiesen sich historischer Betrachtung wenig günstig, ja sogar widerstrebend. Nichts kann ein helleres Licht auf die damalige Zeitströmung werfen, als eine Äußerung, die ich gerade vor vierzig Jahren aus Gerhards Munde vernahm. Die griechische Kunstgeschichte, meinte er, sei ja in der Hauptsache durch Winckelmann fest begründet; da und dort ließen sich wohl noch feinere stilistische oder historische Unterscheidungen herausarbeiten; ob es aber ratsam sei, das Studium der Kunstgeschichte zur Lebensaufgabe zu wählen, bedürfe doch wohl ernster Erwägung. Nun ja: in den Grundanschauungen, in den Grundlagen der künstlerischen Auffassung durfte nicht bloß damals, sondern möge auch in der Folge Winckelmanns Geist der maßgebende und leitende sein und bleiben. Aber nicht nur die Richtigstellung einzelner Tatsachen, sondern das Ganze verlangte eine erneute Durcharbeitung unter veränderten und umfassenderen Gesichtspunkten. Und in der Tat haben wir seitdem angefangen, die individuelle Bedeutung der hervorragendsten Meister eingehender zu würdigen, verschiedene Kunstrichtungen und Schulen schärfer zu scheiden und den Wechsel

der Erscheinungen im Fortschritte der Zeiten genauer zu verfolgen. Ja, beobachten wir, wie die neuerschlossene Kenntnis der Kunst des Orients unsern Gesichtskreis erweitert, wie gerade die täglich sich mehrenden Entdeckungen der letzten zehn Jahre auf hellenischen Gebieten, ich nenne nur Olympia und Pergamon, uns mehr als auf den poetischen Inhalt, auf die künstlerische Form und den Stil hinweisen, so scheint sich als die wichtigste Aufgabe der heutigen Archäologie eine völlige Neugestaltung der griechischen Kunstgeschichte in den Vordergrund zu drängen, eine Kunstgeschichte, die nicht nur neben der politischen und der Literaturgeschichte ihren Platz einzunehmen, sondern den Beweis zu liefern hat, daß jedes Gesamtbild klassischer Kultur lückenhaft und ungenügend bleiben muß, in dem nicht der künstlerische Geist des Hellenentums als einer der maßgebenden Faktoren sich wirksam erweist.

So führte bisher jeder Fortschritt, der sich in der Archäologie innerhalb ihrer eigenen Entwickelung vollzog, auch zu einer Erweiterung ihres Einflusses nach außen; und auf diesem Wege hat sie die Stellung errungen, welche sie jetzt als Lehrgegenstand auf deutschen Universitäten einnimmt. Sie beruht auf der Überzeugung, daß die Philologie zur Verwirklichung ihrer Ideale der Archäologie nicht zu entraten vermag, einer Überzeugung, die gerade in Bayern, ich freue mich es aussprechen zu können, bereits zu offizieller Anerkennung gelangt ist, indem von dem Kandidaten des Lehramtes an den oberen Klassen humanistischer Bildungsanstalten wenigstens eine Orientierung auf dem Gebiete der Archäologie ausdrücklich gefordert wird. Vieles bleibt hier noch zu leisten übrig, und wenn einerseits die Ansprüche an die Lernenden mit der Zeit eine nicht unwesentliche Steigerung erfahren dürften, so erscheint es nicht weniger als eine ernste Pflicht der Lehrenden, die Methode des Unterrichts zu vervollkommnen und zu vertiefen und diesen Anforderungen anzupassen.

Ist aber hiermit das Ziel erreicht, welches die Archäologie überhaupt erstreben soll, oder harren ihrer noch andere Aufgaben, welche ihr einen erweiterten Einfluß auch auf andere Gebiete der Wissenschaft und des Lebens zu sichern vermöchten? Ich habe bisher von der Archäologie gesprochen als einem Teile der Philologie. Ist sie das, und ist sie nur das? Gerade in neuester Zeit ist in steigendem Maße die Rede von einem Gegensatze zwischen Philologie und Archäologie. Selbst die strengsten Vertreter der Philologie vermögen sich einer Anerkennung dieses Gegensatzes nicht völlig zu entziehen, aber um die bisherige Einheit zu wahren, möchte man der Philologie als Sprachkunde die Archäologie als Denkmälerkunde nebenordnen und hat deshalb die Archäologie auch wohl als monumentale Philologie bezeichnen wollen: eine Bezeichnung, deren Schwächen sich sofort in der Zuteilung gewisser Grenzgebiete, wie der Inschriften- und Münzkunde, verraten. Mir scheint es richtiger, anstatt den Gegensatz zu verdecken, ihn zuerst in voller Schärfe hervorzuheben und erst nach bestimmter Abgrenzung der beiderseitigen Ansprüche das Gemeinsame wieder um so nachdrücklicher zu betonen. Um aber zur Klarheit zu gelangen, bedarf es nicht tiefgelehrter Spekulationen, sondern nur eines Zurückgreifens auf einige der einfachsten und elementarsten Tatsachen.

Wir können uns vorstellen, daß an den wissenschaftlichen Arbeiten der Philologie auch ein Blinder sich noch wirksam zu beteiligen vermöge,

nicht ebenso an denen der Archäologie. Das Organ, durch welches uns die Kenntnis des philologischen Materials in erster Linie vermittelt wird, ist das Ohr: denn auch das geschriebene Wort ist doch nur der Stellvertreter des gesprochenen. Das Organ für archäologisches Erkennen ist das Auge, mag dasselbe auch erst, was hier außer Betracht bleiben darf, mit Unterstützung des Tastsinnes befähigt werden, die plastische Form zu sehen. Das erscheint so selbstverständlich, daß man fast Anstand nehmen möchte, es ausdrücklich auszusprechen, und doch ist darin der Gegensatz zwischen Philologie und Archäologie voll enthalten. So z. B. gehört in der Inschriftenkunde die sichtbare Form der Buchstaben, ihr paläographischer Charakter der einen, der sachliche Inhalt der anderen Disziplin, in der Numismatik die künstlerische Gestaltung der Münze der Archäologie, die Münze als Wertzeichen der Disziplin der Antiquitäten. Mögen dann schließlich die Resultate der archäologisch-künstlerischen, wie der philologisch-antiquarischen Betrachtung in der einen gesamten Altertumswissenschaft zusammenfließen, so dürfen wir doch nie vergessen, daß sie auf durchaus verschiedenen, wenn auch vielfach in paralleler Richtung laufenden Wegen gewonnen werden. Durch das Ohr vernehmen wir Laute, aber nicht beliebige Naturlaute, sondern Worte, die bereits durch eine unendliche Reihe von Denkprozessen sich für die Bezeichnung der Dinge festgesetzt und von der Wirklichkeit abstrahiert sich geistig zu Begriffen geläutert haben. Das Auge, physisch betrachtet ein optischer Apparat, zeigt uns das Spiegelbild der Dinge. Aber auch dieses Bild, wenn wir es uns nicht bloß vorstellen, sondern begreifen sollen, müssen wir erst übersetzen in das Wort. Also auch das Bildwerk redet eine Sprache; und wenn wir das Lernen der Sprache oder sagen wir: des Sprechens, das wir für die Notdurft des Lebens schon in der Kinderstube geübt haben, in der Schule von neuem beginnen, um uns des sprachlichen Ausdruckes auf Grundlage der ersten grammatikalischen Regeln, in der Verbindung der Worte zu Sätzen, zu Perioden und so immer höher zum Ausdrucke der höchsten geistigen Ideen zu bemächtigen, so wird sich uns auch das Verständnis des Kunstwerkes erst erschließen, wenn wir uns von den Punkten, Linien, Flächen, von den einzelnen Formen, aus denen sich die Gestalten zusammensetzen, und von der Syntax dieser Gestalten zum Ausdrucke einer geistigen Idee mit klarem Bewußtsein Rechenschaft zu geben gelernt haben werden.

Auch das, sollte man meinen, wäre selbstverständlich; und doch ist diese Anschauung noch weit entfernt, allgemein anerkannt zu sein. Noch heute kann man es selbst von Lehrern der Archäologie aussprechen hören: das Erste und Wichtigste für den Archäologen sei, sämtliche klassische Autoren von Anfang bis zu Ende durchzulesen. Was die Kunstwerke anlange, so erhalte ja wohl jeder von der Natur ein Stück Kunstsinn als Mitgift, welches ihn schon befähigen werde, auch ihres Verständnisses Herr zu werden. Das Kunstwerk aber aus sich selbst erklären zu wollen, das sei gefährlich. Und wenn nun dennoch der Versuch dazu mit Erfolg gemacht wird, so fehlt es nicht an Stimmen, welche die Jugend warnen, diesen Weg zu betreten, der nur ausnahmsweise und bei ganz besonderer subjektiver Befähigung zum Ziele zu führen vermöge, einer Befähigung, die sich nicht durch Studium erwerben, auch nicht vom Lehrer auf den Schüler übertragen lasse. Man braucht nur noch den oft gehörten Gemeinplatz

hinzuzufügen, daß es mit dem plastischen Sinne bei unserem Volke im allgemeinen nicht gut bestellt sei, um sich zu überzeugen, welches Spiel mit den Begriffen des Kunstsinnes und des künstlerischen Verständnisses getrieben wird. In allen diesen Punkten ist so ziemlich das gerade Gegenteil das Richtige. Wenn der Philologe sich nicht auf sein angeborenes Sprachgefühl verläßt, sondern eine gründliche grammatische und lexikalische Kenntnis der Sprache verlangt, so darf auch der Archäologe nicht auf ein angeborenes Kunstgefühl bauen, sondern muß sich eine gründliche Kenntnis der Kunstsprache in allen ihren Formen erwerben. Wenn wir vom Philologen erwarten, daß er vor allem seine Autoren als die Quellen seiner Wissenschaft eifrig studiere, so sollen wir ebenso vom Archäologen fordern, daß er sich in erster Linie mit seinen Quellen, d. h. mit den Monumenten in umfassendster Weise vertraut mache. Wenn der Philologe seine Autoren so viel als möglich aus sich selbst, aus ihren individuellen Eigentümlichkeiten erklärt, so erscheint es doch selbstverständlich, daß auch der Archäologe bei der Erklärung vom Monument selbst ausgehe, daß er daran die Vergleichung anderer Monumente anreihe, was natürlich in keiner Weise ausschließt, daß endlich auch den literarischen Quellen die eingehendste Berücksichtigung zuteil werden muß. Hier ist vielmehr der Punkt, wo sich die beiden Disziplinen wiederum begegnen und gegenseitig durchdringen sollen. Denn allerdings, das muß festgehalten werden, der Archäologe soll eine tüchtige philologische Schulung besitzen: er soll von der Philologie nicht bloß äußerliche Kenntnisse entlehnen, sondern von ihr als der älteren Schwester auch Methode lernen; nur freilich soll er sich hüten, sie schablonenhaft zu übertragen; sondern sie anwenden und umgestalten nach dem Prinzip der Analogie, das in dem Gegensatze zwischen einem sprachlichen und einem Kunstdenkmal seine natürliche Abgrenzung findet.

Daß die bisherigen Erwägungen auch für die wissenschaftliche Behandlung der neueren Kunst volle Geltung beanspruchen, ist kein Beweis gegen die Richtigkeit meiner Betrachtungsweise, sondern spricht vielmehr zu deren Gunsten. Eine Verschiedenheit wird sich nur darin zeigen, daß die neuere Kunstforschung sich weniger an die Philologie der neueren Sprachen als an die Geschichte, die politische und in noch höherem Grade an die Kulturgeschichte anzulehnen hat. Je mehr sie aber in der Methode der Forschung auf ihrem eigenen Gebiete mit der Archäologie Hand in Hand gehen wird, um so sicherer darf sie sich der Hoffnung hingeben, daß auch ihr in nicht zu langer Frist eine nicht bloß zufällige, sondern ständige Vertretung auf deutschen Universitäten zuteil werden müsse.

Das Ziel ist also eine Kunstwissenschaft, aufgebaut auf dem Verständnis der Form, und zwar nicht einem instinktiven, sondern einem bewußten Verständnis, welches der systematisch begründeten Kenntnis der Sprache auf philologischem Gebiete nicht nachstehen darf. Wir dürfen uns aber nicht darüber täuschen, daß ein solches Verständnis bisher noch nicht, wenigstens nicht in genügendem Maße und in weiteren Kreisen existiert. Jener „natürliche Kunstsinn“ reicht hier nicht aus. Wo derselbe nun aber gar in minderem Grade vorhanden ist, was geschieht da, um ihn zu wecken, um anzuleiten zu einer Entwickelung des Formensinnes? Betrachten wir, ehe wir antworten, die Zustände, wie sie sind.

Der junge Mann, der das Gymnasium verläßt, um sich der Altertums-

wissenschaft zuzuwenden, bringt von seiner Lehranstalt außer mancherlei historischem und antiquarischem Wissen besonders ein bestimmtes Maß sprachlicher und grammatischer Kenntnisse mit. Er vermag nicht nur seine Muttersprache zu handhaben, sondern auch einen nicht zu schwierigen griechischen oder lateinischen Autor aus der fremden Sprache in seine eigene zu übertragen und sprachlich zu erklären. Mit dieser Vorbildung wird er auch wohl imstande sein, sich aus einem Handbuche einen Überblick über die Tatsachen der Kunstgeschichte anzueignen und über die Namen der Künstler, ihre Werke und deren Charakter nach Anleitung dieses Buches Auskunft zu geben. Wird ihm aber eine Abbildung vorgelegt, sogar eine von denen, welche dem Texte beigedruckt waren, so geschieht es wohl — ich habe es öfter als einmal erlebt — daß er das Denkmal nicht wiedererkennt, über das er soeben bereits ein Urteil abgegeben hat. Oder er soll eine einfache Kunstdarstellung, ein Relief, ein Vasenbild, nicht etwa gelehrt deuten, sondern b e s c h r e i b e n, soll ebenso wie die Worte eines griechischen Autors ins Deutsche die Gestalten des Bildwerkes, wie er sie vor Augen hat, aus dem Bilde in Worte übersetzen; wie selten entspricht da das Ergebnis auch nur den bescheidensten Ansprüchen! Da können wir z. B. hören, daß die eine Figur männlich, die andere bekleidet sei, oder umgekehrt die eine nackt, die andere weiblich und ähnliches mehr. Das lautet ungefähr so, wie wenn ich bei der Zergliederung eines Satzes sagen wollte: das eine Wort sei ein Subjekt, das zweite ein Imperfektum, das dritte ein Komparativ. Die Häufigkeit derartiger Erfahrungen, weit über den Kreis der Schwachen hinaus, hindert uns, solche Schiefheiten der Auffassung aus einem Mangel an Anlagen zu erklären; sie zwingt uns vielmehr, auf einen allgemeinen Mangel in der Schulung und Übung unseres Geistes, in unserer Vorbildung für wissenschaftliches Studium überhaupt zu schließen, einen Mangel, der sich nicht bloß in der Archäologie, sondern in den verschiedensten Beziehungen des Lebens fühlbar macht.

Als vor einer Reihe von Jahren an dieser Stelle in vortrefflicher Rede erörtert wurde, „wodurch die humanistischen Gymnasien für die Universität vorbereiten“, da war es ein Vertreter der Naturkunde, der zugunsten unserer heutigen Gymnasien eintrat. Wenn ich nun heute als ein Vertreter der anderen Seite, der historischen Disziplinen, mich gedrungen fühle, die Frage aufzuwerfen, worin die humanistischen Gymnasien nicht oder nur in ungenügendem Maße für die Universität vorbereiten, so stelle ich mich durchaus nicht in Gegensatz zu dem geehrten Vorredner, hoffe vielmehr, gerade seiner Zustimmung mich zu erfreuen, insofern als die Ergänzungen des Unterrichts, welche ich im Auge habe, sich hoffentlich den von ihm erstrebten Zielen nicht weniger als den meinigen förderlich erweisen werden.

Den Ausgangspunkt bietet mir der bereits hervorgehobene Gegensatz zwischen Ohr und Auge als zweier verschiedener Organe für die Vermittelung unserer Erkenntnis; und Sie werden schon jetzt leicht erraten, worauf ich ziele: ich wünsche auf unseren Gymnasien eine schärfere Betonung derjenigen Seite unserer Erkenntnis, welche auf richtiger Benutzung des Auges, auf richtigem Sehen, auf sinnlicher Wahrnehmung und Anschauung beruht. Indem die Archäologie eine eigentümliche Mittelstellung zwischen den philologisch-historischen und den auf Anschauung begründeten Fächern einnimmt, ist sie vielleicht gerade dadurch besonders berechtigt, auf die Wege hin-

zuweisen, die zur Erreichung dieses Zieles zu führen imstande sind. Denn auf der einen Seite ist die Archäologie ein Teil der Altertumskunde; auf der andern, als Kunstwissenschaft, treibt sie ihre Wurzeln bis in das Gebiet der Wissenschaft der Linien, Flächen und Körper, der Mathematik. Diese letztere Wissenschaft, insbesondere in ihren geometrischen Teilen, ist in erster Linie berufen, hier grundlegend zu wirken. Indem aber hiermit ihre volle Berechtigung als eines Hauptfaches im Gymnasialunterricht erkannt wird, muß sie auch die Frage gestatten, ob, was sie leistet, dem entspricht, was sie leisten könnte und sollte. Sie legt mit Recht den größten Nachdruck auf die folgerichtige Entwickelung fester Regeln und Gesetze aus gegebenen Voraussetzungen, die schließlich ihren Ausdruck in bestimmten Formeln finden. So wird sie eine Disziplin strengen, notwendigen Denkens; und wenn sie allerdings das Denken nach einer ganz anderen Richtung übt, als die Wissenschaft der Sprache, so tritt sie doch dadurch zu dieser nicht in einen Gegensatz, sondern ist nur, sozusagen, eine andere Art von Logik. Eine Verschiedenheit liegt dagegen in den Objekten, an denen sie das Denken übt. Indem sie mit Zahlen- und Raumverhältnissen, mit bestimmten Eigenschaften von Linien, Flächen und Körpern zu tun hat, soll sie zugleich eine Wissenschaft der Anschauung sein und nach dieser Seite auf den Geist bildend einwirken. Ein Lehrer der Mathematik, nicht der schlechtesten einer, dem gegenüber ich eines Tages diese Ansicht aussprach, erkannte die Berechtigung dieser Forderung durchaus an, meinte aber, daß sie schon jetzt bei dem Unterrichte auf den Gymnasien die gebührende Berücksichtigung finde. Als er jedoch am folgenden Morgen bei einer Prüfung den Beweis dafür zu liefern gedachte, mußte er sich zu seiner eigenen Überraschung davon überzeugen, welcher Umwege es bedurfte, um die Antwort zu erhalten, daß sich z. B. die Gestalt eines gewöhnlichen Hauses mit seinem Dache in zwei einfache mathematische Körper, ein Parallelepipedon und ein dreiseitiges Prisma zerlegen lasse, oder etwa, daß sich die Höhe eines Turmes, ohne ihn zu besteigen, mit Hilfe einfacher Dreiecksätze berechnen lasse. Und wie viele, die ihr Schulpensum in der Trigonometrie gelernt haben, — ich spreche nicht von den Ausnahmen, sondern von dem mittleren Durchschnitt —, haben wohl einen einigermaßen klaren Begriff von den Grundlagen des Verfahrens bei einer trigonometrischen Landesvermessung? Also ganz derselbe Mangel an Übung des Anschauungsvermögens, wie in der Archäologie bei Beschreibung eines Kunstwerkes! Und doch, scheint mir, wäre hier eine Abhilfe leicht zu finden. Ich weiß, daß in den letzten Jahren auch an unserer Universität sich das Bedürfnis geltend gemacht hat, für den höheren mathematischen Unterricht Modelle zu beschaffen, Modelle von Flächen höheren Grades der verschiedensten Art und Apparate, um die Entstehung, die Gesetze der Bildung gewisser Flächen anschaulich darzulegen. Was damit die höhere Mathematik fordert, sollte das nicht ein noch viel dringenderes Bedürfnis für ihre elementaren Grundlagen sein, für den Anfänger, der von Form im mathematischen Sinne noch nicht den geringsten Begriff hat? Allerdings gibt es da und dort einige derartige Hilfsmittel; aber wo finden sich dieselben zumeist? Als Modellkästchen in Spielwarenhandlungen, nicht in den Lehrzimmern. Hier gilt es, aus dem Spiele Ernst zu machen. Nach streng wissenschaftlichen Grundsätzen, in bestimmter systematischer Folge sollten die Modelle mathema-

tischer Gestaltungen in ihren Begrenzungen an netzartigen Gestellen, als sich schneidende Ebenen, als Körper in voller, in zerlegbarer Form hergestellt werden. Wenn dann der Lernende z. B. an einem zerlegbaren Kegel in konkreter Form erkennt, wie bei dem Schnitt in einer Richtung ein Kreis, eine Ellipse, in anderer Richtung ein Dreieck, eine Parabel, eine Hyperbel entsteht, so wird ihm das weit verständlicher erscheinen; wird sich weit fester seinem Gedächtnis einprägen, als es durch die beste Zeichnung ermöglicht wird, deren Verständnis erst wieder eine besondere Vorbildung, eine gewisse Abstraktion, ein Übersetzen von einer Beobachtung in eine andere erheischt. — Und auch eine zweite Forderung, die ich an den mathematischen Unterricht stellen möchte, wird sich dabei wie von selbst aufdrängen und auch sicherer als bisher Erfüllung finden. Der Lehrer wird sich nicht mehr mit der theoretischen Entwickelung der Formeln begnügen können. Er wird sich gedrungen fühlen, die Zahlen und Buchstaben so viel wie möglich in Worte zu übersetzen, die Formen und Eigenschaften der Körper, ihre Entstehung, ihre Zusammensetzung, wie sie sich dem Auge darstellen, mit Worten zu beschreiben. Dieses Mehr wird den Unterricht nicht belasten, sondern entlasten. Denn ist erst einmal durch konkrete Anschauung der Anfang des Verständnisses gegeben, so wird damit auch die Fähigkeit zum Erlernen der abstrakten Auffassung und zugleich die Freudigkeit am Lernen überhaupt wachsen. Selbst über das vielberufene Wort: „kein griechisches Skriptum, mehr Kegelschnitte“, ließe sich vielleicht auf diesem Wege eine friedliche Verständigung herbeiführen.

Wenn ich es gewagt habe, auf einem Gebiete, welches nicht mein Fach ist, Ratschläge zu erteilen, so suche und finde ich die Berechtigung dazu gerade in meiner Eigenschaft als Laie. Es ist nur zu natürlich, daß der Mathematiker von Fach manche elementare Anschauung als selbstverständlich voraussetzt, die für den Laien und besonders für den ersten Anfänger noch der Erläuterung bedarf. Und so dürfte hier der Nichtwissende oft bestimmter empfinden, was und wo es ihm fehlt, als der im Besitze des Wissens sich befindende Meister. Mögen also sie, die Starken, nicht verschmähen, zu uns, den Schwachen, herabzusteigen, uns aufzurichten und zu kräftigen!

Wo es sich um die Ausbildung des Anschauungsvermögens handelt, glaube ich, neben der Mathematik auf einen zweiten Unterrichtsgegenstand mit Nachdruck hinweisen zu müssen: den Unterricht im Zeichnen. Er existiert, allerdings vielfach nur als eine Art Luxus, so daß man kaum bestimmte Anforderungen zu stellen wagt und es schon als einen erfreulichen Erfolg betrachtet, wenn der Lernende sich die Fähigkeit erwirbt, eine gezeichnete Vorlage geschickt zu kopieren. Als einen Fortschritt mögen wir es gern anerkennen, daß in neuerer Zeit auch das Zeichnen nach einem plastischen Modell mehr Eingang gefunden hat. Das ist etwas, aber nicht alles, oder wenigstens nicht gerade das, was vorzugsweise für die Zwecke allgemeiner geistiger Bildung zu erstreben wäre. Der Gymnasialunterricht im Zeichnen soll nicht eine Vorschule für den zukünftigen Künstler sein, nicht einmal für ein geschicktes Dilettantentum; er soll vielmehr auf die Ausbildung des Auges und damit auf das Verständnis der Form hinwirken, und indem es sich dabei, gerade wie bei der Mathematik, um Linien und Flächen und ihre Verbindung zu körperlichen Formen handelt, so soll auch

das Zeichnen auf seiner ersten Stufe diese planimetrischen und stereometrischen Grundlagen ausdrücklich betonen: es soll einen überwiegend konstruktiven Charakter tragen. Mögen dabei in der Ausführung die Leistungen der einzelnen bei der größeren oder geringeren Geschicklichkeit der Hand noch so verschieden ausfallen, so soll doch ein jeder die Form eines Körpers in der Zeichnung verstehen lernen, soll sich zurechtfinden lernen in dem Grund- und dem Aufriß eines Bauwerkes und weiter durch einige Grundlehren der Perspektive sich den Unterschied klarmachen zwischen Formen und Dingen, wie sie sind und wie sie dem Auge erscheinen. Wie von hier aus der Weg zum Plan- und Kartenzeichnen und durch dasselbe zu der Befähigung führt, von der Karte die Gestaltung eines bestimmten Terrains, eines ganzen Landes abzulesen, mag nur kurz angedeutet werden. Freilich muß, um solche Ziele zu erreichen, das bloße Nachzeichnen und Kopieren aufgegeben werden. Das Zeichnen auf dieser Stufe muß aufhören, eine Unterhaltung zu sein, muß nicht bloß Übung der Handfertigkeit, sondern Übung des Auges und durch richtiges Beobachten Übung des Denkens werden. Die Voraussetzung für einen solchen Unterricht bildet allerdings eine von der bisherigen nicht wenig abweichende Vorbildung der Lehrer; und wenn Sie mir etwa als ein Bedenken entgegenhalten wollten, daß eine solche Vorbildung weit mehr wissenschaftlich mathematischer als künstlerischer Art sein müßte, so bekenne ich, daß es meinen Idealen gerade am besten entsprechen würde, wenn einmal in Zukunft von dem Lehrer der Mathematik eine Vorbildung im Zeichnen gefordert werden könnte, die ihn befähigte, auch diesen Zweig des Unterrichts zu übernehmen. Ich sage damit nichts Neues, sondern berufe mich auf das Vorbild der Griechen. Unter den griechischen Malern nahm als Lehrer die hervorragendste Stelle Pamphilos ein: selbst Apelles glaubte den Abschluß seiner künstlerischen Bildung nur in der Schule dieses Meisters finden zu können. In allen Wissenschaften unterrichtet, bezeichnete er doch Arithmetik und Geometrie als die ersten notwendigen Grundlagen, von denen die wahre künstlerische Bildung auszugehen habe; und seinem Einflusse gelang es, daß der Zeichenunterricht, um mich modern auszudrücken, zu einem obligatorischen Unterrichtsfache für den freien Griechen erhoben wurde.

Ein künstlerisch ästhetisches Element darf beim Zeichnen erst auf einer weiteren Stufe zu erhöhter Geltung gelangen: bei dem sogenannten freien Handzeichnen und der Wiedergabe organisch belebter Gebilde und Gestalten. Doch wird auch hier, wenn auf der mathematischen Grundlage weiter gebaut werden soll, auf das Verständnis der Form sowohl an sich als auch der richtigen Proportionen und der Gesetze der Bewegung ein größerer Nachdruck zu legen sein als bisher. Selbst auf der höchsten Stufe, wo es sich um die Darstellung geistigen Ausdrucks handelt, darf es nicht an der Belehrung darüber fehlen, wie auch dieser nur auf dem richtigen Erfassen körperlicher Eigenschaften und Formen beruht. Hat doch nach dieser Richtung hin schon der alte Musterpädagoge Sokrates mit dem berühmten Maler Parrhasios ein kleines Examen angestellt, um ihm zum Bewußtsein zu bringen, daß die Kunst nicht nur Hohles, Hohes und Tiefes, Rauhes und Glattes der Natur nachbilde, sondern daß auch geistige Eigenschaften, Ernst und Heiterkeit, daß auch die verschiedenen Charaktere des Freien und Unfreien, des Hochmütigen und Bescheidenen in bestimmten

Formen des Gesichtes und des Auges, in Stellungen und Bewegungen der Körper sichtbar sich ausprägen. Und wenn erst einmal die Archäologie gewisse Aufgaben gelöst hat, wird sich dann der Unterricht im Zeichnen nicht auch höheren Zwecken dienstbar machen lassen, sofern z. B. beim Zeichnen eines griechischen Götterkopfes dem Schüler durch eine analytische Betrachtung zum Bewußtsein gebracht wird, auf welchen der von ihm zu zeichnenden Formen das geistig ideale Wesen der Gottheit beruhe?

Es leuchtet ein, daß beim Unterricht sowohl für die mathematische Erkenntnis der Form, als für ihre richtige Wiedergabe vermittelst der Zeichnung das gesprochene Wort zur Vermittelung des Verständnisses nicht entbehrt werden kann. Doch steht es hier als Mittel zum Zwecke nicht in vorderster Linie. Anders, wo die Beschreibung für sich selbst Zweck wird. Hier gewinnt der sprachliche Ausdruck, die Vorbildung im sprachlichen und schriftlichen Ausdrucke eine wesentlich erhöhte und selbständige Bedeutung. Was leistet hierin das humanistische Gymnasium, oder in noch engerer Begrenzung, was leistet hierin der deutsche Aufsatz? So wie er jetzt behandelt wird, darf wohl sein höchstes Ziel als ein philosophisch-rhetorisches bezeichnet werden, als die logisch-dialektische Entwickelung eines allgemeinen Satzes, einer Sentenz, eines Prinzipes in rhetorischer Form. Auch bei historischer Erzählung oder Schilderung, bei der Charakteristik historischer oder poetischer Gestalten, selbst bei der Schilderung der Natur bleiben im ganzen die gleichen Tendenzen maßgebend. Sie sollen auch keineswegs bekämpft oder beiseite geschoben werden. Aber wo bleibt dabei das rein beschreibende Element? Man übt es wohl in den unteren Klassen; nach oben verschwindet es im Unterricht allmählich mehr und mehr. Weshalb? Wir begegnen hier wieder einem verhängnisvollen Irrtum: man betrachtet es als selbstverständlich, daß ein jeder über das, was sich unmittelbar vor seinen Augen befindet, auch zu reden imstande sein müsse. Weiß doch jedes Kind, um mit dem Nächstliegenden zu beginnen, was ein Tisch, ein Stuhl, eine Bank ist! Nun, ein jeder möge sich selbst prüfen und dann einmal ehrlich bekennen, ob er imstande ist, ohne weiteres, ohne ein ziemliches Maß von Überlegung zu beschreiben, was ein Tisch, ein Stuhl, eine Bank ist, worin sich das eine Gerät von dem andern, die eine Art von Tischen oder Bänken von der andern unterscheide. Ich glaube, die meisten werden erschrecken über ihr eigenes Ungeschick, werden bekennen müssen, daß unser Geist nach dieser Richtung nicht weniger als beim Sprachunterricht einer bestimmten, von Stufe zu Stufe fortschreitenden Bildung und Schulung bedarf. Wir beginnen bei der Sprache mit dem Worte, wie es aus Buchstaben und Silben zusammengesetzt ist, schreiten fort zur Deklination und Konjugation, weiter zur Syntax, zur Verbindung der Worte zu Sätzen und Perioden und steigen so immer höher zu den erweiterten Verbindungen der Erzählung, der Rede und Wechselrede in Prosa und in Poesie. Ebenso wie das Wort verlangt der sichtbare Gegenstand, daß wir ihn erkennen lernen in seinen Teilen, in seiner Zusammenfügung zu einem Ganzen, in seinen Beziehungen zu anderen Gegenständen; und haben wir das alles erkannt, so erfordert eine richtige Beschreibung außerdem noch, daß wir der sprachlichen Mittel Herr werden, durch welche das Wort eine mit dem Gegenstande sich deckende Vorstellung bei dem Hörer oder Leser zu erwecken vermag. Hierbei aber wird sich uns bald

die Überzeugung aufdrängen, daß wir dazu einer wesentlich anderen Anwendung der Sprache, einer konkreteren, anschaulicheren Ausdruckweise bedürfen, als bei der Entwickelung einer abstrakten, logisch-begrifflichen Gedankenreihe. Um sich diese anzueignen, ist nicht weniger, wie bei rhetorischer Darstellung oder poetischer Schilderung eine systematische und stufenweise fortschreitende Schulung und Übung erforderlich, welche, um es kurz zu sagen, von unten bis zur obersten Stufe des Gymnasialunterrichtes durchgeführt werden müßte.

Eine solche Technik, eine Art Grammatik des Beschreibens hat an sich so wenig einen sachlichen Inhalt, als die sprachliche Grammatik, als Dialektik und Rhetorik; sie kann also nicht einfach gelehrt, sie muß auch geübt werden, geübt an stofflichen Aufgaben, welche der übrige Unterricht in geeigneter Weise vorzubereiten und diesem Zwecke zur Verfügung zu stellen hat. Daß diese Stoffe in erster Linie den Gebieten der Natur und des Menschenlebens, soweit sie sich dem Auge sichtbar darstellen, zu entnehmen sind, bedarf keines Beweises. Doch liegen Erörterungen über die Methode ihrer systematischen Verwertung außerhalb der Grenzen meiner heutigen Aufgabe. Wohl aber muß hier ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß, um die Bildung des Auges zu fördern und die Kunst des Beschreibens zu üben, diejenigen Gebilde in besonderem Maße geeignet sind, welche, der Natur und dem Leben entlehnt, bereits einmal durch das Auge und den menschlichen Geist hindurchgegangen sind und dadurch eine künstlerische Gestaltung erhalten haben, nämlich die Werke der bildenden Kunst. Und hiermit nähere ich mich wieder dem Punkte, von dem ich ausgegangen bin, der Frage nach der Stellung der Archäologie und Kunstwissenschaft zu unserer humanistischen Bildung überhaupt. Sollen etwa diese Disziplinen wegen ihrer Bedeutung für den Anschauungsunterricht als eigene Fächer in den Lehrplan unserer Gymnasien aufgenommen werden? Ich antworte: Nein! mit derselben Zuversicht, mit welcher der von mir früher erwähnte geehrte Vorredner es ausgesprochen hat, daß er sich von der Einführung naturwissenschaftlichen Unterrichts auf Gymnasien besondere Vorteile durchaus nicht zu versprechen vermöge. Auch ich wünsche nicht, daß der Studierende von der Schule ein oberflächliches, halbes und, weil verfrühtes, nur halbverstandenes archäologisches Wissen mitbringe. Wohl aber wünsche ich eine archäologische Vorbildung des Lehrers, welche ihn in den Stand setzt, von den sicheren Resultaten archäologischer Forschungen das zu verwerten, was den Unterricht durch das Mittel der Anschauung zu unterstützen, zu erleichtern, zu beleben vermag. Nehmen wir die Sache praktisch! Da gibt es zunächst, ich möchte sagen, allerlei wissenschaftliche Scheidemünze: wenn Kleidung, Waffen, Hausgerät, die ganze Einrichtung des häuslichen Lebens bei der Lektüre der klassischen Autoren erwähnt werden, so lassen sich dieselben doch nicht leichter und anschaulicher erläutern, als durch das Vorzeigen, wenn nicht der Gegenstände selbst, doch einer guten Abbildung. Weiter soll etwa die Rede sein von der Herrlichkeit des perikleischen Athen, von dem Glanze der olympischen Spiele, von einer Gerichtsverhandlung, einer Volksversammlung auf dem römischen Forum. Gewiß wird sich die ganze Darstellung im mündlichen Vortrage auf weit sichererem Boden bewegen, wenn sie davon ausgeht, dem Hörer das sichtbare Bild der Örtlichkeit, der Gesamtanlage, der Umgebung, der hervorragendsten Bauwerke

vor Augen zu stellen. Oder es handelt sich um die weltgeschichtlichen Gegensätze von Griechentum, Hellenismus, Römertum: in einer kleinen Reihe passend gewählter Porträts, Statuen und Büsten, tritt uns das poetisch ideale Wesen des ersten, die Charakterbildung des zweiten, die nüchterne, auf das Praktische gerichtete Solidität des letzteren in persönlicher Gestaltung, fleischgeworden entgegen. Der politische Gegensatz eines Demosthenes und Aischines läßt sich nicht kürzer und schärfer zusammenfassen, als durch den Hinweis auf das durchfurchte Gesicht des einen und die hofmännische Glätte des andern. Bei der Lektüre einer sophokleischen Tragödie wird sich nicht leichter ein sympathisches Interesse für die Person des Dichters und damit zugleich für seine poetischen Schöpfungen erwecken lassen, als durch einen Blick auf die vollendete Harmonie seiner körperlichen Erscheinung in der lateranensischen Statue. Die Idealbilder der griechischen Götter haben die Künstler den dichterischen Vorbildern Homers nachgeschaffen. Können also die Worte des Dichters besser erläutert werden, als durch das plastische oder malerische Bildwerk? Die übrigen Gestalten der Epen und Dramen, die Grundtypen eines Königs, eines Helden, eines Dieners oder Sklaven, und dann wieder die Individualisierung solcher Typen in einem Achilleus, einem Odysseus werden sich durch nichts fester unserem Gedächtnis einprägen, als durch die Gestaltung, welche ihnen die antiken Künstler in charakteristischer Zeichnung und Modellierung verliehen haben. Und wenn nun der Dichter über die einzelnen Charaktere hinaus bestimmte Situationen und Handlungen bis zur tragischen Katastrophe in Rede und Wechselrede entwickelt, so kann nichts lehrreicher sein, als zu vergleichen, wie verwandte Gedankenreihen in einem einzigen fruchtbaren Momente gesammelt, durch die künstlerische, plastische und malerische Darstellung zu sinnlicher Anschauung gebracht werden können. Das würde zugleich die beste und richtigste Vorbereitung sein, um in das tiefere Verständnis eines Geisteswerkes, wie Lessings Laokoon, und dadurch der Wechselbeziehungen zwischen Poesie und Kunst einzuführen. — Daß in der Folge neben dem Altertume auch der Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit eine ähnliche Berücksichtigung zuteil werde, das darf getrost der gesamten jetzigen Zeitströmung überlassen werden.

Und alles dieses zu den bisherigen Aufgaben der Gymnasien, die schon jetzt der Überbürdung ihrer Schüler angeklagt werden? Ich leugne die weitere Überbürdung. Der Lehrer wird manche längere Darlegung ganz ersparen oder wesentlich kürzen können, wo er auf das Bild, die sinnliche Anschauung zu verweisen vermag. Der Schüler aber wird es als eine Erleichterung empfinden, wenn er die Last des zu Erlernenden nicht mehr nur auf einer Schulter zu tragen hat, wenn ein Teil der Mühe dem Gehör, dem Ohre abgenommen und dafür das Auge, das Sehen in Anspruch genommen wird. Der Wechsel kann nicht anders als anregend, belebend wirken, kann der Freudigkeit am Lernen nur förderlich sein. Denn urteilen wir nur unbefangen: die Klage der Überbürdung hat ihren Grund zu einem bestimmten Teil nicht sowohl in der Überbürdung selbst, als in einer gewissen Einseitigkeit der Methode des Unterrichts, die zur Ermüdung führt.

Fern sei es von mir, die Bedeutung des sprachlich-grammatischen Unterrichts zu unterschätzen: eine Grammatik, wie sie sein soll, ist die

beste Grundlage für die Denklehre, ja zum größten Teile selbst eine Denklehre, eine praktische Logik. Aber nicht zu leugnen ist, daß die Philologie jetzt vielfach nicht genug als Altertums-, sondern zu einseitig als Sprachwissenschaft betrieben wird und dadurch an ihrem Einflusse als humanistisches Bildungsmittel starke Einbuße erlitten hat. Hervorragende Vertreter des Faches sind mir mit diesem Geständnis entgegengetreten, um daran den Hinweis zu knüpfen, daß es jetzt Aufgabe der Archäologie sei, hier fördernd und ergänzend einzugreifen und die leider vorhandene Lücke auszufüllen. Eine solche Einladung kann der Archäologie nur zu hoher Genugtuung gereichen. Indessen muß sie zunächst mit dem Gegenbekenntnis antworten, daß sie selbst noch der inneren Kräftigung bedarf, um solchen Anforderungen würdig zu entsprechen. Wenn sie aber dabei von mehr als einer Seite unterstützt zu werden verlangen muß, so kommt ihr dabei ein günstiger Umstand wesentlich zustatten: was sie nämlich zunächst für sich beanspruchte, fordert sie nicht mehr für sich allein, sondern im allgemeinsten Interesse zur Ergänzung humanistischer Bildung.

Man macht dieser ja vielfach den Vorwurf, daß das Gymnasium, so wie es jetzt ist, zu wenig leiste für das Leben. Wenn aber bessere Erfolge sich schwerlich werden erreichen lassen weder durch eine Steigerung und Erhöhung der Anforderungen in der jetzt herrschenden Richtung, noch durch ein breiteres Übergreifen auf die Gebiete der sogenannten Fachstudien, so kann sich unser Ausblick nach Hilfe kaum anderswohin wenden, als rückwärts nach den elementaren Grundlagen unseres Erkennens. Hier lenkte sich von dem begrenzten Standpunkt einer einzelnen Disziplin aus meine Aufmerksamkeit auf das Auge als das wesentlichste Organ zur Vermittelung der Kenntnis aller sichtbaren Dinge, und sofort ergab sich, um es für die Erfüllung seiner Aufgabe tauglich zu machen, die Notwendigkeit, nicht ein einzelnes, sondern eine Reihe von Unterrichtsfächern in Anspruch zu nehmen: Mathematik und Zeichnen, um das Auge zu üben im Sehen und Beobachten, den sprachlichen Unterricht, um das Gesehene richtig zu beschreiben. Diese Vorbildung aber, wie sie hier gefordert wurde zu Nutz und Frommen der Archäologie, in welcher Wissenschaft, ja in welcher Lebensstellung kann sie überhaupt entbehrt werden? Zunächst alle naturwissenschaftlichen Disziplinen: gehen sie nicht aus von der sichtbaren Gestalt des Steines, der Pflanze, des Tieres? Und der angehende Mediziner, soll er sich nicht Rechenschaft geben von der Gestalt eines Knochens, von dem Gefüge eines Muskelgebildes und weiter von dem gesamten lebendigen Organismus? Nicht weniger ist aber auch unser geistiges Wesen durch tausend Fäden mit der äußeren Erscheinung, mit seinen physischen Grundlagen verknüpft, so daß, um nur eine Spitze wissenschaftlicher Entwickelung zu berühren, neben der Psychologie eine Psychophysik Anerkennung zu fordern begonnen hat. Also auch der Arzt am Krankenbett, der Jurist als Richter, der Theologe als Seelsorger, alle müssen sie die Hilfe des Auges in Anspruch nehmen und bedürfen daher der Übung im Sehen und Beobachten. So wird die Schule, wenn sie der Pflege des Anschauungsvermögens eine erhöhte Sorgfalt widmet, nicht bloß mit der Wissenschaft, sondern auch mit den verschiedensten Kreisen des Lebens nähere Fühlung gewinnen. Archäologie aber und Kunstwissenschaft als vorzugsweise auf Anschauung beruhend werden in solchem Zusammenhange, je enger sich

ihre Beziehungen zur Schule knüpfen, ihre bisherige Stellung als wissenschaftliche Disziplinen nicht nur bewahren, sondern dauernd befestigen und zu immer allgemeinerer Geltung und Anerkennung bringen.

Vom Worte zur Tat ist oft ein langer Weg; und redete ich vor einer Volksversammlung, so würde vielleicht schon längst meinen Darlegungen ein Tagesschlagwort entgegengerufen worden sein; es lautet: Zukunftsmusik! Ich antworte ruhig mit einem älteren Spruche: auch Rom ist nicht an einem Tage gebaut worden; aber, füge ich hinzu, da es nun doch gebaut ist, so muß man jedenfalls an einem Tage angefangen haben zu bauen. Und bei diesen Worten wendet sich mein Blick unwillkürlich über meine nächste Umgebung hinweg zu Ihnen, meine jüngeren Freunde, mit dem Wunsche, daß Sie, wenn auch heute noch durch eine sichtbare Schranke von uns, den älteren, getrennt, doch schon jetzt anfangen mögen, sich Ihres Ehrennamens als Kommilitonen durch die Tat würdig zu erweisen. Das Endziel, auf welches ich hingewiesen, kann, wenn überhaupt, nur zum kleineren Teile von denen erreicht werden, welche jetzt lehren; der größere Teil wird denen zufallen, welche jetzt noch lernen, und nicht bloß denen, die jetzt lernen, um später wieder zu lehren. Nein, Sie alle sind berufen mitzuarbeiten, sei es zunächst auch nur an Ihrer eigenen Vervollkommnung und um sich durch eigene Erfahrung von der Richtigkeit des vorgeschlagenen Weges zu überzeugen. Nicht eine neue Last und nicht einen Zwang will ich Ihnen auferlegen. Verfolgen Sie ruhig, wie bisher, die ernsten Arbeiten Ihres Faches. Aber nach angestrengter Arbeit bedürfen Sie der Erholung. Da liegt zunächst vor Ihnen ausgebreitet die Natur. Sie werden sie um so voller genießen, je mehr Ihr Auge eindringt in die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen, ihrer Wunder und ihrer Geheimnisse. Sie treten den Werken und Schöpfungen der Kunst gegenüber: wieder ist es das Auge, das Ihnen den Genuß vermittelt, ihn steigert, je mehr Sie es für diesen Dienst in Anspruch nehmen. Und endlich das volle Menschenleben: „Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt.“ Und es wird Ihnen nicht bekannt werden, weder wenn Sie aus Furcht vor seinen Gefahren sich vom Leben glauben abschließen zu müssen, noch wenn Sie sich willenlos vom Strome desselben dahin treiben lassen. Auch hier führt nur eigenes Sehen, eigenes Beobachten zum Verständnis und verleiht die Kraft, nicht sich den Dingen, sondern die Dinge sich unterzuordnen und sie zu beherrschen. Und kehren Sie dann zurück in die Stille Ihres Studierzimmers, so werden Sie sich nicht ermüdet, sondern erfrischt fühlen. Sie werden empfinden, daß auch bei strenger Gedankenarbeit Sie nichts mehr zu fördern vermag, als ein offenes Auge, ein freier Blick, ein freier offener Sinn!

Denkrede zur Erinnerung an das Zentenarium der Geburt König Ludwigs I.

(1886.)

Vorbemerkung.

Die folgende Denkrede war zum mündlichen Vortrage am diesjährigen Stiftungsfeste unserer Universität bestimmt. Wegen der allgemeinen Landestrauer mußte dasselbe unterbleiben. Da jedoch das eigentliche Zentenarium der Geburt König Ludwigs I. zwei Monate später, auf den 25. August fiel, so schien es gerechtfertigt, die nicht gesprochenen Worte an diesem Tage der Öffentlichkeit zu übergeben. In Erinnerung an die schweren Tage der Vergangenheit mag hier die Bemerkung gestattet sein, daß — zufällig, aber tatsächlich — die Rede, mit Ausschluß der Eingangsworte, am Abend des 6. Juni ausgearbeitet vorlag, während diese letzteren am Morgen des verhängnisvollen Pfingstsonntags [dem Todestage König Ludwigs II.] niedergeschrieben wurden.

München, die Hauptstadt Bayerns, war mitten in den Vorbereitungen begriffen, um das Zentenarium der Geburt König Ludwigs I. mit seltenem Glanze zu begehen, als eine schwere Fügung des Schicksals die allgemeine Feststimmung in eine ebenso allgemeine Trauer verwandelte, welche für lauten Jubel keinen Raum läßt. Die Universität fühlt sich in dieser Stimmung einig mit der Gesamtheit des bayerischen Volkes. Soll sie darum verzichten auf eine geistige Erinnerungsfeier? Nichts kann geeigneter sein, uns emporzuheben über den Schmerz der Gegenwart, uns zu erfüllen mit Zuversicht auf die Zukunft, als ein Blick auf die Vergangenheit, auf das Wirken eines Herrschergeistes, das überall hineinragt in unsere Tage.

Die Aufgabe, die mir dadurch gestellt wird, ist eine so umfassende, daß es unmöglich ist, ihr heute nach allen Seiten hin gerecht zu werden. Darum gehe ich aus von dem Platze, auf dem ich stehe: hier vor dem marmornen Bilde des Königs. Wie Ihre Blicke auf dieses Bild als den räumlichen Mittelpunkt gerichtet sind, so muß die Person des Gefeierten auch den geistigen Mittelpunkt unserer heutigen Feier bilden. Ich will daher versuchen, Ihnen das geistige Bild der Persönlichkeit vor Augen zu führen, nicht mit photographischer Treue, die auch das Zufällige und Vergängliche abspiegelt, sondern so weit als möglich befreit von aller Körperlichkeit, gleichsam ein Hermenbild in der Auffassung der besten griechischen Zeit, das in der festen Gestaltung des Hauptes, in den fest ausgeprägten Zügen des Antlitzes das geistige Wesen, die bleibende Bedeutung der Persönlichkeit zur Anschauung bringt.

Es gab eine Zeit, in der man glaubte, die Geschicke eines Menschen aus der Konstellation der Gestirne bei seiner Geburt vorausbestimmen zu können. Wir brauchen den Blick nicht so hoch zu erheben: was sich auf der Erde begab, spricht deutlich genug. Der spätere König von Bayern

ward geboren in der einst deutschen, damals französischen Stadt Straßburg, als der Sohn eines deutschen, aber in königlich französischen Diensten stehenden Prinzen, allerdings schon bei seiner Geburt freudig begrüßt als der dereinstige Erbe der bayerischen Stammlande. Doch die Stürme der Revolution vertrieben schon das Kind aus dem Hause seiner Geburt und ließen ebensowenig den Knaben in dem nicht lange nachher dem Vater zugefallenen zweibrückischen Erbe eine eigene Heimat finden. Selbst die Berufung seines Hauses auf den bayerischen Kurstuhl brachte keine Ruhe und Sicherheit. Dauernde Bedrängnis durch Frankreich, die Gewalt der Persönlichkeit Napoleons I. führten zum Anschluß an die französische Politik, bis endlich auch Bayern zum Sturze des Usurpators mitzuwirken berufen wurde. Tief empfand das jugendliche Gemüt des Kronprinzen die Schmach der Unterdrückung, die Abhängigkeit von fremder Herrschaft, und erkannte, wie das Heil des Teiles eine sichere Gewähr nur zu finden vermöge im Gedeihen des Ganzen. Von Geburt nicht ein Münchener, nicht ein Altbayer oder ein Pfälzer wurde er zuerst ein Deutscher, aber ein Deutscher aus Wittelsbachischem Geschlecht, der seine Pflichten gegen Deutschland gerade dadurch am besten zur erfüllen überzeugt war, daß er seine bayerischen Lande und seine Hauptstadt emporzuheben und ihnen die gebührende geachtete Stellung in dem größeren Vaterlande zu erobern und zu sichern mit allen Kräften erstrebte. Zuerst die Walhalla und die Befreiungshalle, dann die Ruhmeshalle der Bayern und in ihrer Mitte das Bild der Bavaria!

Wohl mochte vor hundert Jahren der Zusammensturz der alten Ordnungen eine historische Notwendigkeit geworden sein. Bedurfte es aber des vollständigen Bruches mit der Vergangenheit, der vollständigen Zerstörung alles Bestehenden? Und wiederum, waren die Grundlagen eines dauernden Neubaues von der Willkür eines Usurpators zu erhoffen? Der Wechsel, die Unbeständigkeit der Gegenwart, die Unsicherheit der Zukunft mußten den Blick auf die Vergangenheit zurücklenken, auf das, was die Vergangenheit uns als bleibendes Erbe zurückgelassen hat. Dadurch erwuchs in dem Kronprinzen ein Sinn, der von Achtung erfüllt war für alles wahrhaft Große und Edle, was die Menschheit im Laufe der Jahrtausende als geistigen Besitz erarbeitet, erstritten und errungen hat, ein Konservativismus, der keineswegs, was unrettbar dem Tode verfallen war, wieder ins Leben zurückzuführen trachtete, wohl aber den destruktiven Tendenzen des Tages gegenüber, in dem, was die Vergangenheit als dauernd und mustergültig erprobt hatte, die wertvollsten Grundlagen für die Neugestaltungen der Zukunft erkannte.

Doch nicht nur patriotisches Empfinden und historischen Blick erweckten die Ereignisse in dem Geiste des Prinzen: nicht weniger übten sie ihren Einfluß auf die Energie seines Willens. In ruhigen Verhältnissen mag ein Fürst seinem erhabenen Berufe schon in hohem Maße gerecht werden, wenn er nur den seine Zeit bewegenden Ideen ein empfängnisvolles Verständnis entgegenbringt. In einer Übergangsperiode widerspruchsvoll sich bekämpfender Gegensätze, aus denen eine neue Zeit erst herauswachsen soll, hätte eine weiche Natur der Gefahr unterliegen müssen, wie ein schwankendes Rohr vom Winde gebeugt, vom Sturme geknickt zu werden. Damals galt es, nicht bloß der Zeit zu folgen, sondern ihr nach bestimmten

Richtungen neue Wege vorzuzeichnen. Im Geiste des Kronprinzen keimten nicht nur solche neue Ideen, sondern es wuchs und kräftigte sich der Wille unentwegt an ihrer Verwirklichung zu arbeiten: er ward ein Mann persönlichster Initiative.

Indes auch der stärkste Geist vermag sich nicht von dem Boden, auf dem er erwachsen, von der Zeit, in welcher er wirkt, völlig loszulösen. Welches aber war der Boden, die geistige Atmosphäre, in welcher der Kronprinz aufwuchs? Wir sind häufig nur zu sehr geneigt, über die Vergangenheit vom Standpunkte der Gegenwart und unserer nächsten Umgebung aus zu urteilen. Unsere Zeit, in engerer Begrenzung die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts erhält ihre Signatur durch den gewaltigen Einfluß, welchen die Naturwissenschaften auf die Umgestaltung unseres gesamten Lebens gewonnen haben. Wenn auch in seinen Wurzeln weiter zurückreichend erfolgte doch der eigentliche Umschwung erst nach der Regierungszeit König Ludwigs I. — Älter, der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angehörig, ist die tiefere Begründung und Ausbildung der historischen Wissenschaften. Aber die Hauptträger dieser Entwickelung, Geister wie W. v. Humboldt, Savigny, Niebuhr und Ranke, F. A. Wolff u. a., waren ältere oder jüngere Zeitgenossen, welche auf die erste, für das Leben entscheidende Jugendentwickelung des späteren Königs einen bestimmenden Einfluß noch nicht auszuüben vermochten.

Wir müssen weiter zurückblicken auf das Geistesleben Deutschlands in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, eine Zeit, die ihre Verwandtschaft mit dem Zeitalter der Renaissance im Anfange des sechzehnten nicht verleugnen kann. Aber wenn damals diese Renaissance ganz überwiegend bedingt war durch den Boden, auf dem sie erwachsen, den Boden Roms und die römische Kultur, so trat im vorigen Jahrhundert der Geist des Griechentums in den Vordergrund, des Griechentums nicht in seiner späteren alexandrinischen, sondern seiner klassischen Entfaltung. Und diese Wiederbelebung, das muß weiter betont werden, war ganz überwiegend eine Frucht deutschen Geistes, der, abgedrängt von der Betätigung an einem politischen nationalen Leben, sich geflüchtet hatte in das Reich der Ideale. Allen voran steht hier der Name Winckelmanns, dessen tief einschneidendes, epochemachendes Wirken kein geringerer als Goethe kurz und treffend zusammengefaßt hat in dem einfachen Titel seiner Schrift: „Winckelmann und sein Jahrhundert". Es war die Wärme des Empfindens, das von künstlerischen Anschauungen ausgehend die verschiedenen Gebiete der Kunst, Poesie und Literatur durchdrang mit dem Geiste des Klassizismus und Humanismus, das auf der Grundlage phantasievoller Begeisterung zu einer Wiedererweckung des gesamten geistigen Lebens führte, einer Wiedererweckung auf idealem Gebiet, die aber den tatkräftigen Aufschwung der Nation in den Befreiungskriegen wahrlich nicht zum kleinsten Teile vorbereitet hat.

Wie von diesem Aufschwunge der Geist des Kronprinzen erfüllt war, wurde bereits erwähnt. Für seine Tatkraft zeugt, daß er in seinen Jünglingsjahren auf dem Schlachtfelde voll und ganz seine Schuldigkeit getan hat. Doch es war eine Fügung des Schicksals, daß er damals in den Kampf ziehen mußte für Napoleon gegen seinen Willen, während es ihm später gegen seinen Willen nicht gestattet war, sich für Deutschland an dem Be-

freiungskampfe mit der eigenen Person zu beteiligen. Nach Beendigung desselben folgte eine Zeit des Friedens, welche kriegerische Neigungen, sofern sie vorhanden gewesen, mehr zurückzudrängen als zu fördern geeignet war, überhaupt aber dem Gedanken an eine kriegerische oder Vergrößerungspolitik keine Nahrung bot. Und als später die Geltendmachung älterer Ansprüche auf früheren Wittelsbacher Besitz einem bewaffneten Einschreiten zum mindesten den Schein der Berechtigung hätte verleihen können, da war es wieder der deutsche Sinn des Königs, der ihn abhielt, einen Brand im weitern Vaterlande zu entzünden, ohne die Gewähr der Lösung in der eigenen Hand zu behalten. Selbst bei der Erhebung eines bayerischen Prinzen auf den griechischen Königsthron spielte gewiß die dynastische Politik eine weit geringere Rolle als die Begeisterung König Ludwigs für die Befreiung und Wiedererhebung Griechenlands, eine Begeisterung, in der er allen voranschritt, die aber wieder ganz aus der Entwickelung des deutschen Geisteslebens herausgewachsen war. Gerade sie weist uns zurück auf den Idealismus in den Bestrebungen des Königs, der ihn nicht nur zu einem Fürsten des Friedens machte, sondern seiner Regierungstätigkeit selbst auf praktischen Gebieten ihr besonderes Gepräge verlieh.

König Ludwig entzog sich auch nach dieser letzteren Richtung keineswegs den ihm entgegentretenden Aufgaben; und wohl könnte hier auf manche Maßregeln, wie z. B. auf die Verdienste um die Anfänge der Zolleinigung zwischen den verschiedenen Staaten Deutschlands hingewiesen werden, die von ernsten, auf Förderung des Volkswohles gerichteten Bestrebungen des Königs vollgültiges Zeugnis ablegen. Wohl ist zuzugeben, daß nicht jedes Unternehmen vom Glücke begünstigt war. Die Ausführung einer durch ihr tausendjähriges Alter ehrwürdigen Idee, die Anlegung des Donau-Main-Kanals gerade im Momente eines in seinen Folgen noch nicht übersehbaren Wechsels im Verkehrsleben der Völker entbehrte freilich des erhofften Erfolges. Aber noch war das Werk nicht vollendet, als in seiner unmittelbaren Nähe unter den Auspizien König Ludwigs die erste Eisenbahn auf deutschem Boden eröffnet wurde. Doch es ist hier nicht meines Amtes, auf eine Würdigung der einzelnen Maßregeln in der inneren Verwaltung einzugehen. Nur ein Punkt muß ausdrücklich hervorgehoben werden: das ernste und erfolgreiche Streben des Königs, im eigenen wie im Haushalte des Staats die strengste Ordnung und Sparsamkeit durchzuführen. Ich weiß, daß die Durchführung dieser Aufgabe nicht überall frei von Bedenken geblieben ist. Doch läßt sich wohl fragen, ob damals die Rechtsgrundsätze der Verwaltung schon so fest durchgebildet waren wie heute. Und schließlich sind doch die auf solche Weise gewonnenen Mittel in ihrer Verwendung nur dem öffentlichen Nutzen durch dauernde und bleibende Schöpfungen wieder zugute gekommen. Ja, es läßt sich sogar behaupten, daß die Pflege der materiellen Interessen seines Volkes für den König nicht Selbstzweck, daß seine Sorge nicht auf das materielle Wohlbefinden als oberstes Ziel gerichtet war: im Arbeiten streng, ja hart gegen sich selbst und nur bedacht, die materiellen Mittel zur Erreichung höherer geistiger Ziele zu gewinnen, stellte er ähnliche Anforderungen an sein Volk; er suchte es emporzuheben in der Erwartung, daß es lerne, tätig teilzunehmen an den gleichen idealen Bestrebungen.

In dieser idealen Welt des Geisteslebens scheiden sich zwei Haupt-

gebiete: Wissenschaft und Kunst. Kaum jemals haben sie zu gleicher Zeit, am gleichen Orte gleichmäßige Pflege gefunden und sich zu gleicher Höhe erhoben. Selbst in Hellas ist die Tätigkeit eines Polygnot und Pheidias, eines Aischylos und Sophokles etwa durch den Zeitraum eines Menschenalters getrennt von der eines Sokrates und Platon, eines Thukydides oder Hippokrates, und noch später erst folgten Aristoteles, Eukleides, Aristarch. Wir pflegen heutzutage, in Deutschland wenigstens, den Stand der Wissenschaften an unseren Universitäten zu messen. Unter König Ludwig wetteiferte die medizinische Fakultät in Würzburg mit dem Rufe von Wien und Prag. Die Blüte der protestantisch-theologischen Fakultät in Erlangen ist begründet durch König Ludwig. Uns, die wir hier versammelt sind, liegt noch näher die Universität München: wir sind empfindlicher gegen alles, was sie betrifft im großen und im kleinen, gegen ihre Leiden wie ihre Freuden. Und so empfinden wir, ich will es offen aussprechen, noch heute, daß die Wahl des Platzes, auf dem dieses unser Wohnhaus errichtet ist, keine glückliche war. Doch vergessen wir darüber nicht, daß König Ludwig es war, der im Beginne seiner Regierung aus eigenstem Antriebe die Universität von Landshut nach München verlegte, der dadurch ihre Verbindung mit der Akademie und den reichen Sammlungen des Staats vermittelte, der dem Archiv und der Staatsbibliothek eine ihres inneren Wertes würdige, glänzende Stätte bereitete, der überhaupt die Universität in die engste Berührung mit der neu sich entfaltenden Blüte der Landeshauptstadt setzte. Auch neue geistige Kräfte von nah und fern der Universität nach ihrer Übersiedelung zuzuführen, war er ohne Engherzigkeit, leider mehrfach ohne Erfolg bemüht. Wenn nun diese aus der Initiative des Königs hervorgegangenen, schönen und vielversprechenden Anfänge sich in den ersten Dezennien nicht zu voller Blüte zu entwickeln vermochten, so sind dafür in erster Linie allgemeine, später zu berührende politische Verhältnisse verantwortlich zu machen. Aber auch die Wissenschaft selbst erweist sich nicht selten von besonderen zeitlichen und örtlichen Strömungen abhängig. Ich nenne die Namen Lessing, Kant, Fichte, Hegel, Niebuhr, Schleiermacher und stelle dieser Reihe eine andere gegenüber: Jacobi, Schelling, Baader, Görres, Möhler, Schubert. Das wird genügen, um uns verstehen zu lernen, wie damals die geistige Atmosphäre Münchens dem Gedeihen einer scharf und rein kritischen Richtung sich wenig günstig erweisen mußte, wie vielmehr die Bewegung der Geister hier überwiegend von Empfinden und Vorstellen, von Gefühl und Phantasie beherrscht wurde.

Das ist aber auch die Geistesströmung, in der und mit der König Ludwig erwachsen war. Auch bei ihm überwiegt die Tätigkeit der Phantasie, sie ergreift das ihr eigenste Gebiet des Vorstellens und Anschauens, das Gebiet der bildenden Kunst, und steigert sich hier zur Begeisterung. Hier, wo er aus eigenstem, innerstem Antriebe mit voller Energie selbständig schafft, hier ist es, wo er seiner Zeit nicht folgt, sondern ihr voranschreitet als Führer, als König; hier ist es, wo sein Wirken große und dauernde Erfolge errungen hat.

Schon in seinen Jünglingsjahren, bei seinem ersten Besuche Italiens und Roms faßte er den Plan, in München eine Sammlung antiker Bildwerke zu vereinigen, hervorragend nicht sowohl durch Quantität als durch Qualität.

Ich habe nicht nötig, Sie auf die Schätze der Glyptothek hinzuweisen; aber wenn man von ihrer Entstehung nicht sprechen kann, ohne der Verdienste Martin Wagners zu gedenken, so erscheint es wieder als ein besonderes Verdienst des Kronprinzen, den Wert dieses treuen, zuverlässigen und verständnisvollen Dieners zur rechten Zeit erkannt und diese Kraft zur mustergültigen Verwirklichung seiner Pläne gewonnen und sich gesichert zu haben.

Nur in engeren Kreisen bekannt ist die Teilnahme, welche er dem Münzkabinett zuwendete. Es ist lehrreich und überraschend, noch heute in den Akten zu verfolgen, wie er schon als Kronprinz, aber ebenso noch unter den Sorgen des Königtums mit einer bis ins kleinste gehenden Sorgfalt und Aufmerksamkeit auf alles achtete, was dem Kabinett zur Förderung und zum Nutzen gereichen konnte. Am Ende seiner Regierung stand wenigstens keine deutsche Sammlung auf gleicher Höhe.

Als dann später in den ersten Jahren seiner Regierung sich die Nekropolen Italiens öffneten, da war es wiederum König Ludwig, der den richtigen Moment erkannte, eine Sammlung antiker Vasen von hervorragender Bedeutung zu gründen. Und ebenso fand eine Reihe von Arbeiten antiker Kleinkunst ihren Weg zunächst in die „Vereinigten Sammlungen“ und von da in das Antiquarium.

Anders lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der neueren Kunst. Schon im Anfange dieses Jahrhunderts hatte sich aus Wittelsbachischem Besitze ein kostbarer Grundstock einer Gemäldegalerie angesammelt, der allerdings der Ergänzung bedurfte. Auch hier bewährte sich wieder der klare Blick des Königs, der seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Gebiete lenkte, welche bisher weniger begünstigt waren: auf die ältere Malerei Italiens, Flanderns und Deutschlands. Durch Einzelkäufe, durch die Erwerbung der Wallersteinschen und namentlich der Boisseréeschen Sammlungen hat er erst der Münchener Galerie ihr besonderes Gepräge, ihren umfassenden Charakter verliehen.

Endlich, um die Anschauung künstlerischer Leistungen bis auf die Gegenwart zu ermöglichen, schuf er die neue Pinakothek, in der er noch in seinem Greisenalter auch den damals erst entstehenden, zum Teil vielleicht seinen eigenen Neigungen weniger entsprechenden Richtungen keineswegs eine angemessene Stellung versagte.

Es mag sein, daß bei allen diesen Erwerbungen die Bedeutung des Künstlerischen im Vordergrund stand, daß geistige Veredelung und Erhebung durch künstlerische Anschauung als oberstes Ziel ins Auge gefaßt war, weniger das gelehrte Studium. Blicken wir aber auf diese Schöpfungen, so wie sie sind, so tritt uns, der nachfolgenden Generation wohl noch mehr als den Zeitgenossen, in ihnen als ein besonderes Verdienst der historische Sinn, der Sinn für das Historische auch in der Kunst entgegen, aus dem sie hervorgingen; und es gereicht mir zur besonderen Freude, heute an dieser Stelle es aussprechen zu können, daß wir es diesem Geiste danken, wenn hier in München dem kunsthistorischen Studium wie der Kunstwissenschaft überhaupt ein fruchtbarer Boden bereitet und gesichert ist.

Die Gründung des Nationalmuseums erfolgte erst unter seinem Nachfolger. Aber dessen Verdienst wird gewiß nicht geschmälert durch den Hinweis darauf, daß König Ludwig schon im Jahre 1830 den Gedanken einer Gründung durchaus verwandter Natur in Nürnberg anregte; und wenn

er auch später, als aus der privaten eine öffentliche Anstalt, das jetzige Germanische Museum hervorgehen sollte, sich weigerte, an die Spitze des ganzen Unternehmens zu treten, damit „die Sache nicht einen partikularistischen Charakter annehme", so wurde schließlich doch nur durch seine Freigebigkeit die Zukunft des nationalen Werkes gesichert.

Nicht weniger sichtbar betätigte sich der historische und nationale Sinn des Königs an der Erhaltung und Wiederherstellung historisch-monumentaler Bauwerke. Zeuge dessen vor allem die Dome von Speyer und Regensburg und vielleicht noch mehr der Dom von Köln, um dessen Vollendung er sich durch die Tat, aber in fast noch höherem Maße durch ideale Begeisterung verdient gemacht hat.

Doch nicht bloß sammeln und erhalten, selbst schaffen wollte der König! Und in diesem Schaffen tritt uns erst das Wesen und die Persönlichkeit des Fürsten voll entgegen. Seine Jugend war erfüllt von den Ideen des Klassizismus, und sie fanden ihren ersten Ausdruck in dem Gebäude der Glyptothek, von der aus sich dann später der Königsplatz zu einer Gesamtrepräsentation der klassischen Bauordnungen entwickelte: in der Tat ein königlicher Platz, wie wir alle es wohl empfunden haben, wenn er bei festlichem Anlaß in hellem Glanze elektrischer Beleuchtung in der edlen Einfachheit und Großartigkeit seiner Anlage erstrahlte. Nicht als Äußerung des Geistes eines einzelnen Volkes, nicht als einseitig hellenische hatte der König die klassischen Architekturformen erfaßt, sondern als die vollendetste Äußerung des Menschengeistes, über Zeit und Ort erhaben, als allen Völkern gemeinsames Ideal. Hieraus erklärt es sich, daß, als es galt, den Deutschen aller Gaue und aller Zeiten in der Walhalla einen Tempel und den Bayern eine Ruhmeshalle zu errichten, der antike Baustil den Vorzug erhielt, daß auch der Stil der Befreiungshalle an den antiken sich wenigstens anlehnte. Und fragen wir uns nur: gibt es denn selbst heute einen Baustil, den wir als einen gesamtdeutschen für den mehr als tausendjährigen Verlauf der deutschen Geschichte, als einen mustergültigen, typischen hinzustellen vermöchten?

Dagegen wechselt bei andern Bauten die Bauweise nach Maßgabe der praktischen Bestimmung derselben. Die alte Pinakothek, die Neubauten der Residenz schließen sich den Mustern der Renaissance, den florentinischen und römischen Palastbauten an, während die Gebäude der Ludwigstraße zum Teil auf ältere Vorbilder romanischer Art zurückweisen. Vier kirchliche Neubauten in München repräsentieren die vier, ich möchte sagen klassischen Typen christlicher Kirchenbaukunst.

Freilich ist gegenüber der in dieser Aufzählung noch nicht erschöpften Mannigfaltigkeit der Vorwurf laut geworden: König Ludwig habe in seinen Münchener Bauten eine Musterkarte aller möglichen Stilarten geliefert. Das ist das Urteil wahrscheinlich derselben Kritiker, die im gleichen Atemzuge seinem Nachfolger den Gedanken unterschieben möchten, als habe er an seine Architekten die Anforderung gestellt, einen neuen Baustil zu erfinden. Der eine Vorwurf hebt den andern auf. Gab es denn im Anfange unseres Jahrhunderts eine Architektur, an welche sich eine neue und fruchtbringende Entwickelung direkt und unmittelbar hätte anknüpfen lassen? Es galt vielmehr, den Boden für Neuschöpfungen erst vorzubereiten durch den Rückblick auf mustergültige Leistungen früherer Zeiten. Wiederum ist

es hier der historische Sinn des Königs, der in seinem eigenen Geist zunächst dem Klassizismus ugewendet doch keiner wahrhaft hervorragenden historischen Entwickelung den Blick verschloß, der allerdings dem Römischen neben dem Griechischen nur wenig Raum gestattete, rein ablehnend sich aber nur gegen Barock- und Zopfstil verhielt. Keineswegs verlangte er von seinen Architekten ein bloßes Kopieren oder auch nur einen so engen Anschluß an bestimmte Vorbilder, wie er sich allerdings zuweilen, z. B. bei der Feldherrnhalle oder dem Siegestore, findet. Denn selbst die Walhalla, von außen ein griechischer Tempel, hat in ihrer inneren Anlage einen selbständigen Charakter; die Befreiungshalle ist durchaus eigenartig; an der Glyptothek ist eine Verbindung von griechischen Formen im Außenbau mit römischer Raumgliederung im Inneren nicht ohne Erfolg und Glück versucht. Auch Bauwerken wie der alten Pinakothek oder der Staatsbibliothek wird man ein hohes Maß künstlerischer Selbständigkeit nicht absprechen dürfen. In der kirchlichen Architektur waren die Haupttypen fester gegeben; keiner derselben ist ja eigentlich ab- oder ausgestorben, und man darf wohl sagen, daß sie wenigstens an einem Orte, in Rom, noch lebendig nebeneinander existieren. Sollen wir nun etwa auf diesem Gebiete Einheitlichkeit oder, sagen wir lieber, Einförmigkeit erstreben? Überlegen wir einmal, ob wir wünschen würden, daß die Auer Kirche und die Basilika ihre Plätze vertauschen, daß die Allerheiligenkapelle aus ihrer Verbindung mit der Residenz herausgelöst und mitten auf einen freien Platz gestellt werden sollte. Das allein schon kann genügen zum Beweise, daß es sich bei allen diesen Bauwerken, doch um etwas mehr als um eine Sammlung von Stilproben handelt.

Gegen eine so enge Auffassung spricht aber noch viel mehr der weitumfassende Standpunkt des Königs gegenüber der monumentalen Kunst überhaupt. Mag immerhin die Bautätigkeit voranzustehen scheinen, so war sie doch nicht für sich allein Zweck, sondern sie bildete nur einen Teil einer staunenswerten Gesamtkunsttätigkeit. Gerade die Verbindung der Künste zu einer höheren Einheit, ihr Zusammenwirken zu gemeinsamen Aufgaben, die Unterstützung der einen durch die andere, das war das Ziel, dem König Ludwig zustrebte.

In enger Beziehung zur Architektur stehen unter den plastischen Werken die Giebelgruppen an den Gebäuden des Königsplatzes, die Giebelgruppen und der Fries im Innern der Walhalla, in dekorativer Verbindung mit ihr die Statuen an der Außenseite der Glyptothek, auf der Pinakothek, dem Festsaalbau der Residenz, die Bavaria auf dem Siegestore. Wieder eine andere Stellung zur Architektur nehmen ein die Siegesgöttinnen in der Befreiungshalle, die Fürstenstatuen im Thronsaale der Residenz, die langen Reihen von Porträtbüsten in der Walhalla und der Ruhmeshalle, die Grabdenkmäler in Kirchen. Dann die Ehrendenkmäler, von denen nicht wenige, von den dargestellten Persönlichkeiten ganz abgesehen, und gerade die vorzüglichsten — ich ziele auf Kurfürst Maximilian von Thorwaldsen und König Max von Rauch — kaum weniger architektonisch als plastisch in ihrer baulichen Umgebung wirken. Soll ich hier etwa alle Statuen auf den Plätzen Münchens aufzählen? Kaum genügt die Zeit, um nur hinzuweisen auf Landshut, Regensburg, Augsburg, Erlangen, Ansbach, Bamberg, Würzburg, ja über die Grenzen Bayerns hinaus auf Darmstadt, Heidelberg,

Mannheim. Zuerst die Walhallagenossen Gesamtdeutschlands, dann Bayerns Fürsten, seine Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler in Einzelmonumenten, weiter die Brustbilder berühmter Bayern und um Bayern verdienter Männer, und endlich in ihrer Mitte, wie um sie in einer Idee zusammenzufassen, das Riesenstandbild der Bavaria!

Ungezählte Werke, die es aber wahrlich lohnen würde, einmal einzeln aufzuzählen, um von der Schaffenstätigkeit des Königs ein volles, erschöpfendes Bild zu gewähren!

Mit Architektur und Plastik Hand in Hand ging die Malerei. Auch sie faßte der König wieder in erster Linie auf nach ihrer historischen und monumentalen Bedeutung. Selbst die Landschaft mußte sich dieser Auffassung beugen: durch Rottmanns Landschaften sollen wir den Boden, die Stätten kennen lernen, auf denen das Leben des klassischen Altertums erwuchs. Dieses selbst tritt uns entgegen in den Darstellungen aus der griechischen Götterwelt und der homerischen Heldensage in der Glyptothek und in der Residenz; die deutsche Sage und die mittelalterliche Geschichte fanden ihre Verherrlichung in den Nibelungen- und Kaisersälen, die bayerische Geschichte in den Arkaden des Hofgartens und im Schlachtensaal der Residenz, die Kunstgeschichte endlich in den Loggien der alten und an den Außenseiten der neuen Pinakothek. Nicht minderer Pflege erfreute sich die kirchliche Malerei in den umfassenden Bilderzyklen der Basilika, der Allerheiligenkapelle, der Ludwigskirche, des Domes zu Speyer, in den Glasmalereien der Auer Kirche, der Dome zu Regensburg und zu Köln.

Und wenn es sich hier fast überall um ein Zusammenwirken der bildenden Künste handelte, so verdient es wohl an dieser Stelle einer besonderen Erwähnung, wie der König die Würde der gottesdienstlichen Feierlichkeiten auch noch durch die Mitwirkung einer anderen Kunst, durch die Wiederbelebung der alten Kirchenmusik, zu erhöhen bestrebt war.

So sehr wir staunen mögen über die Masse der Kunstschöpfungen König Ludwigs, über ihre Mannigfaltigkeit, über den historischen Sinn in ihrer Auswahl, ihrer Verteilung, so ist doch damit ihre Bedeutung noch keineswegs erschöpft. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts waren es zwei sächsische Fürsten, welche ihre Hauptstadt durch die Kunst über alle Städte Deutschlands emporhoben. Noch heute bewahrt Dresden eine hervorragende Stellung, kann aber doch nicht wagen, München den Rang als Kunststadt streitig zu machen. Warum nicht? Dresden verdankt sein Emporblühen der Prachtliebe seiner Fürsten; die Kunst war ein Mittel, den Glanz des Königtums zu erhöhen. Für König Ludwig war die Kunst an sich Zweck, ein selbständiger Faktor im gesamten Kulturleben. In allen seinen Unternehmungen war er selbst, sozusagen, sein eigener Werkmeister, er selbst bis zu einem gewissen Grade geistiger Mitarbeiter. Nicht dadurch glaubte er die Kunst seiner Zeit zu fördern, daß er sich etwa begnügt hätte, für die Ausführung von Kunstwerken die materiellen Mittel zu beschaffen: selbst mitzuschaffen, d. h. selbst der Kunst ihre Wege zu bereiten, ihre Aufgaben zu stellen und die künstlerischen Vorbedingungen für ihre Ausführung ins Leben zu rufen, darin erkannte er seine Aufgabe, und erst dadurch hat er eine so tiefgreifende, dauernde Wirkung erzielt. In den ersten Jahren seiner Regierung würde die technische Ausführung eines Kolossalbildes wie die Bavaria in München eine Unmöglichkeit gewesen sein. Sie wurde möglich

durch die Pflege, die er von Anfang an dem Erzguß und den mit ihm verbundenen technischen Kunstzweigen angedeihen ließ, durch die er nicht nur München vom Auslande unabhängig, sondern das Ausland München tributpflichtig machte. Auch in der Malerei mußte der Boden erst wieder bereitet werden. Hier galt es in erster Linie der Wiederbelebung der Freskomalerei, an die sich die Erfindung neuer stereochromischer und enkaustischer Malweisen anschloß. Ich will nicht weiter von Lithographie, von Porzellanmalerei reden, muß aber in diesem Zusammenhange noch besonders der Förderung der Glasmalerei gedenken, während die erhöhte Bautätigkeit nicht umhin konnte, auf alle damit verbundenen Gewerbe, auf Bauhandwerke und Kunstgewerbe, fördernd zu wirken.

Ich erinnere mich, vor etwa vierzig Jahren das ziemlich boshafte Wort eines Engländers gelesen zu haben: König Ludwig habe den nicht gerade glücklichen Versuch gemacht, ein attisches Reis auf einen böotischen Stamm zu pfropfen. So wenig kannte der Kritiker, aber allerdings: so wenig kannte damals München selbst seine eigene Vergangenheit. Man hatte vergessen, daß München in früheren Jahrhunderten bereits eine Kunstblüte gehabt hatte, eine Blüte, vielleicht nicht auf den höchsten und erhabensten Gebieten der Kunst, wohl aber der Kunst in ihren Beziehungen zum Leben, des Kunsthandwerkes und der Kunstindustrie. Durch den Niedergang Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Kriege war auch diese Blüte geknickt. Der Boden Münchens lag brach; aber war er darum unfruchtbar? König Ludwig hatte den Mut, ihn wieder anzusäen; die neue Aussaat bedurfte der Zeit, zu keimen und sich zu neuer Blüte zu entfalten. Heute aber darf ich wohl fragen: Hat König Ludwig sich geirrt? Die heutige Blüte beruht auf den von ihm geschaffenen Grundlagen, selbst wenn wir zugeben, daß seine Ziele zuerst mehr idealer als praktischer Art waren. Denn zuerst bedurfte allerdings die große monumentale Kunst einer Erneuerung, und sie erstrebte er, erstrebte er mit weitumfassendem, und doch seines Zieles bestimmt bewußtem Blicke. Er erkannte, daß nicht die engen Grenzen einer Stadt, einer Provinz die Mittel zu bieten vermögen, um die Kunst durch die verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung zur höchsten Blüte zu führen. Die Kunst unter Perikles in Athen, unter Julius II. und Leo X. in Rom erreichte ihren Höhepunkt dadurch, daß sich dort die Kräfte der hervorragendsten Geister aus Griechenland und aus Italien wie die Lichtstrahlen in einem Brennpunkte sammelten. Sollte sich also die Kunst in München über die Bedeutung einer lokalen Schule erheben, so bedurfte es dazu der Herbeiziehung neuer geistiger Kräfte aus weiteren Kreisen. In früheren Jahrhunderten finden wir an deutschen Höfen die Leitung der künstlerischen Unternehmungen vielfach in den Händen italienischer oder französischer Meister. Das Ziel Ludwigs I. dagegen richtete sich von Anfang an auf eine Wiedergeburt in nationalem Geiste. Gab es aber im Anfange unseres Jahrhunderts einen Mittelpunkt, eine hohe Schule für deutsche Kunst? In Deutschland: nein; wohl aber in Rom. Dort trat der Kronprinz, noch ein Jüngling, in den Kreis der deutschen Künstler und schloß mit ihnen einen geistigen Bund zuerst als Freund, später als Beschützer, und wie ein Familienvater hat er bis zuletzt manchem wackeren Genossen jener Kreise ohne Rücksicht auf die heimatlichen Grenzpfähle die Sorgen des Alters erleichtert. In Rom, in der Fremde trat ihm Deutschland in

seinen Künstlern als ein einiges entgegen, und fortan gab es für ihn nur eine deutsche Künstlerschaft, aus der er die Besten seinen Zwecken dienstbar zu machen bestrebt war. Er wußte wahrlich zu schätzen, was er an einem Schwanthaler besaß; aber darum beehrte er doch Thorwaldsen und Rauch mit seinen Aufträgen, ja er ließ es nicht an Anstrengungen fehlen, sie dauernd an München zu fesseln; ebenso Overbeck. In der Malerei waren es Cornelius und Kaulbach, in der Architektur Klenze und Gärtner, denen die Führung anheimfiel. Sind dadurch etwa einheimische Kräfte verkürzt worden? Gewiß nicht wenige unter ihnen würden ohne diese Führung, ohne das Zusammenwirken mit diesen bedeutenden Meistern sich nicht zu der ehrenvollen Stellung emporgearbeitet haben, die ihnen jetzt in der allgemeinen Beurteilung gesichert ist.

Wir haben die Wege verfolgt, auf denen der selbständige und organisierende Geist des Königs auf dem Gebiete der Kunst große und dauernde Erfolge errungen hat. Und doch, wer wollte leugnen, daß nicht jede künstlerische Unternehmung in ihrer Durchführung vom Glücke begünstigt geblieben ist? So sehr sich die Hand des Königs bei der allgemeinen Leitung fühlbar machte, so war er doch, frei von dilettantischen Neigungen, weit entfernt, der Individualität des Künstlers, sobald er ihn mit einer Aufgabe betraut hatte, in der geistigen Durchbildung derselben hemmende Fesseln aufzuerlegen. Ja er hat es vielleicht zu geduldig ertragen, daß da und dort die Ausführung sogar in bewußten Gegensatz zu der ursprünglichen Idee des königlichen Auftraggebers trat. Sollen wir deshalb, wenn der Erfolg ausblieb, den König dafür verantwortlich machen?

Die Frage, so gestellt, gilt aber nicht bloß für die künstlerischen Unternehmungen, sondern für die gesamte Regierungstätigkeit. Mir scheint, daß an diesem Punkte die Aufgabe des pragmatischen Historikers sich sehr bestimmt scheidet von der des Biographen und noch mehr von der desjenigen, der es unternimmt, das Porträt, das geistige Bild einer bestimmten Individualität zu zeichnen. So tief die Persönlichkeit eines Herrschers einzugreifen vermag in alle Gebiete seiner Herrschaft, so ist sie doch nicht der einzige, ausschließlich bestimmende Faktor, sondern selbst wieder bedingt durch ihre Umgebung, die örtlichen und zeitlichen, die allgemeinen politischen Verhältnisse. Der Beurteilung Ludwigs in weiteren Kreisen gereicht es vielfach zum Nachteil, daß man glaubt, weil so vieles Vortreffliche unleugbar seiner eigensten Initiative verdankt wird, ihn nun auch für alle und jede Maßregel seiner Regierung persönlich verantwortlich machen zu müssen, bei der er sich weniger selbständig und frei bewegte oder häufig genug sich überhaupt nicht zu bewegen imstande war. Hier gilt es zu scheiden zwischen dem Streben und Wollen, den Ideen und Absichten, die in einem leitenden schöpferischen Geiste entstehen, keimen und wachsen, und der Durchführung, bei der dieser Geist abhängig ist von mitwirkenden Werkzeugen. Dieses Wollen, dieses Streben tritt uns in seltener Reinheit entgegen in allem, was Ludwig I. als Kronprinz geplant, begonnen und in gewissen Grenzen bereits durchgeführt hat. Auch die ersten Regierungsjahre bewahren noch diesen idealen Grundzug, diese ideale Begeisterung in fast ungetrübter Reinheit. König Ludwig hatte die Regierung übernommen als konstitutioneller Fürst und er wollte konstitutionell regieren. Aber das Gebiet der Rechte und Pflichten war damals zwischen Fürsten und Volk

noch keineswegs klar und scharf abgegrenzt. Einer Herrschernatur gegenüber, die einen Teil ihrer Pflichterfüllung auch in der Bewahrung ihrer eigenen Rechte zu erkennen glaubte, die in der Ausführung ihrer idealen Absichten nicht behindert sein wollte, konnte es an Gelegenheit zu Konflikten nicht fehlen: Konflikten, die zum Wohle des Ganzen nicht durch Gewalt, sondern nur durch Kompromisse sich lösen ließen und sich wirklich lösten, solange die beiden großen Prinzipien, deren Gegensatz die Menschheit, ja das Weltall in Spannung erhalten wird bis an das Ende der Tage, die Prinzipien des Beharrens und der Bewegung, sich in einem gewissen Gleichgewichte gegenüberstanden. Da brachte das Jahr 1830 die Julirevolution und erweckte übertriebene Hoffnungen auf der einen, übertriebene Befürchtungen auf der anderen Seite. Das Gleichgewicht war verloren, nicht etwa in Bayern allein: mächtigere Staaten als Bayern, das gesamte Deutschland wurde von der Gewalt der rückläufigen Strömung widerstandslos fortgerissen.

In gleicher Richtung wie die Politik bewegte sich die Religion. König Ludwig war geboren als Katholik und war Katholik aus Überzeugung. Sein historischer Sinn erfüllte ihn mit Achtung vor dem großartigen Bau der katholischen Kirche; und wenn er sich den Klöstern gewogen zeigte, so wirkte auch hier in erster Linie die historische Anerkennung der Kulturmission, welche allen Orden voran der der Benediktiner im Mittelalter erfüllt hatte, während die der Franziskaner und Kapuziner sowie der barmherzigen Schwestern einem volkstümlichen Charakter in ihrer Wirksamkeit ihre Begünstigung verdanken mochten. Doch fanatischer Eifer und die Förderung hierarchischer Gelüste lagen dem Könige seiner ursprünglichen Natur nach fern; ebenso wie ihm als dem Sohne einer protestantischen Mutter der Gedanke fremd war, die Rechte der Protestanten beeinträchtigen zu wollen. Doch der Friede sollte nicht gewahrt bleiben, die streitende Kirche erhob ihr Haupt und der Kampf entbrannte, genährt nicht zum wenigsten durch Ereignisse, die außerhalb des Bereiches von Bayern lagen, aber in ihrem weitumfassenden Zusammenhange nicht umhin konnten, auf Bayern entschieden zurückzuwirken. Auch hier verschärften sich die Gegensätze; auch hier ging das Gleichgewicht verloren. Und dennoch war eine entscheidende Wendung bereits eingetreten; selbst die durch bekannte Vorgänge hervorgerufene Trübung der Harmonie zwischen Fürst und Volk war einem versöhnenden Abschlusse nahe — man wurde sich alles dessen bewußt, was man dem persönlichen Wirken dss Königs verdankte —, als noch einmal Stürme von Westen, als die Februarrevolution den inneren und äußeren Frieden nicht nur Bayerns, sondern des gesamten Europa in Frage stellten und den unheilbarsten Konflikt hervorriefen, den Konflikt in den innersten Überzeugungen des Königs selbst. Er glaubte zu erkennen, daß seine eigenen Anschauungen von der Stellung des Königtums mit denen der neuen Zeit in einen nicht zu lösenden Gegensatz getreten seien. Entschlossen, seinen Willen nicht mit Gewalt durchzusetzen, war er nicht minder entschlossen, sich nicht selbst der Gewalt zu unterwerfen. Er entsagte der Krone, freiwillig, ohne Zwang, nur um sich nicht selbst untreu zu werden,

„Es irrt der Mensch, solang' er strebt."

Hat König Ludwig geirrt, so hat er selbst durch seine Thronentsagung

sich zur Sühnung geboten, indem er für neue Prinzipien, für eine neue Zeit freie Bahn machte.

So tritt gerade durch seinen Rücktritt die volle Persönlichkeit, die Selbständigkeit seines Geistes in das schärfste Licht. Es wird kaum ein zweites Beispiel in der Geschichte geben, daß ein König noch zwei Dezennien nach seiner Thronentsagung ohne Verbitterung unter seinem Volke weilte, als eine populäre, originale Gestalt, original gerade dadurch, daß er es nicht für geboten erachtete, die Eigenartigkeit seines Wesens zu verstecken, daß er sich zeigte, so wie er war. Treu blieb er sich selbst, treu den Idealen seiner Jugend. Nur eines bedauerte er: daß er neuen größeren Unternehmungen auf dem Gebiete der Kunst entsagen mußte; aber was er früher begonnen, das hat er noch zu Ende geführt.

Das Bedeutende, das Große in der Geschichte, auch das Erfreulichste vollzieht sich selten ohne eine gewisse Beimischung des Schmerzlichen, ja Tragischen. Die Jugend des Kronprinzen Ludwig war erfüllt von Begeisterung für Deutschland. Als König war er bestrebt, den bayerischen Landen und Stämmen die ihnen gebührende Stellung im deutschen Gesamtvaterlande zu erringen. Doch das Jahr 1870 sollte er nicht mehr erleben. Als aber der Tag der Entscheidung erschien, an dem seine Ideale sich erfüllen sollten, da hat Bayern, da hat sein Herrscherhaus seine Schuldigkeit getan. Darin liegt das Versöhnende, darin das Erhebende unserer heutigen Feier!

Nekrologe.*)

J. de Witte.

(1890.)

Jean Joseph Antoine Marie, Baron de Witte war am 24. Februar 1808 zu Antwerpen geboren, wo seine Familie, seit fast drei Jahrhunderten seßhaft, durch ihre Tätigkeit in städtischen Ämtern und Würden eine hoch angesehene Stellung einnahm. Über seine Jugend und wissenschaftliche Vorbildung fehlen mir bestimmte Nachweisungen. Bereits aber im Beginne seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, bei Abfassung eines archäologischen Berichtes im Bull. dell' Inst. arch. 1830, finden wir ihn in Paris, das er nie mehr auf die Dauer bis zu seinem am 30. Juli 1889 erfolgten Tode verließ. Namentlich seit seiner Verheiratung blieb Paris sein fester Wohnsitz, den er nur in den Sommermonaten mit dem Aufenthalte auf seinem Schlosse Wommelghem bei Antwerpen vertauschte. Weitere Unterbrechungen bildeten nur verschiedene wissenschaftliche Reisen, unter denen ein Besuch von Italien und Griechenland 1841—42 sich der offiziellen Förderung durch die belgische Regierung erfreute.

Öffentliche Ämter hat de Witte niemals bekleidet. Wissenschaftliche Ehren wurden ihm von verschiedenen Seiten zuteil, — unserer Akademie

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. hist. Classe, 1890, II, 1, S. 8—23. Öffentliche Sitzung zur Feier des 131. Stiftungstages am 28. März 1890.

gehörte er seit 1871 als auswärtiges Mitglied an —; aber wohl nur eine hat er gewissermaßen als das Ziel seines literarischen Ehrgeizes erstrebt: da er, nicht als Franzose naturalisiert, in die Pariser Académie des inscriptions et belles lettres nicht als ordentliches Mitglied aufgenommen werden konnte, so gereichte es ihm zur besonderen Genugtuung, ihr (seit 1864) als eines der wenigen auswärtigen Mitglieder (associé étranger) anzugehören.

Mit de Witte ist der letzte einer Generation von Archäologen geschieden, denen die Entdeckungen Etruriens und die Notwendigkeit ihrer ersten wissenschaftlichen Verarbeitung ihr besonderes Gepräge verliehen haben. Nur wenige Jahre vor dem Beginne seiner Tätigkeit, gegen das Ende der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts, öffneten sich die Nekropolen Etruriens und boten durch ihren Inhalt der Archäologie ein ungeahntes reiches Material an kleineren Monumenten, namentlich in überwältigender Zahl an gemalten Vasen. Hieraus erwuchsen der Archäologie ganz neue Aufgaben. Die systematische Behandlung mußte vorläufig in den Hintergrund treten. Es galt zunächst, sich des Stoffes zu bemächtigen, das Material zu sammeln, zu registrieren, zu katalogisieren. Dieser Aufgabe zu genügen, das bildete einen Teil der Haupttätigkeit des von E. Gerhard in Rom 1829 gegründeten Instituts für archäologische Korrespondenz. Für verwandte Zwecke wirkte in Paris Panofka, der sich damals durch das Zusammenfassen wissenschaftlicher Kräfte zur Verfolgung gemeinsamer Aufgaben unleugbare Verdienste erwarb. Zu diesen gehört es, de Witte zur Mitarbeiterschaft herangezogen zu haben; die Art aber, in welcher sich dieselbe betätigte, war wiederum bedingt durch die persönlichen Verhältnisse.

In völlig unabhängiger Lebensstellung, die ihm sogar gestattete, zuweilen höheren Zwecken ein materielles Opfer zu bringen, durfte er der Wissenschaft durchaus frei und um ihrer selbst willen ohne Zwang leben, allerdings auch ohne denjenigen Zwang, den eine berufsmäßige Tätigkeit nicht selten auf die Förderung namentlich umfassender und systematischer Aufgaben ausübt. Schon früh war er offenbar durch das neue Leben auf dem Gebiete der Archäologie angeregt worden; neues Material floß fast täglich in reichem Maße und führte ihn bald über das Studium bloßer Liebhaberei und des Dilettantismus zu ernster wissenschaftlicher Beschäftigung. In einem Mittelpunkte wie Paris, in einem Kreise von Kunstfreunden und Sammlern, konnte es nur erwünscht sein, in de Witte eine Kraft zu gewinnen, die mit uneigennütziger Freudigkeit sich mancher mühevollen Arbeit zu Nutz und Frommen der Wissenschaft unterzog. So entstanden die Kataloge der Sammlungen Durand, Canino, Magnoncourt, Beugnot, weiter Greppo, Janzé, des Musée Napoléon, der Sammlungen A. Castellani, Paravay, und noch in seinen letzten Jahren der Sammlung Dzialynski-Czartoryski (antiqu. conservées à l'hôtel Lambert), welche, wenn auch zunächst meist nur für Auktionszwecke bestimmt, doch durch die Sorgfalt der mit geübtem Blicke ausgearbeiteten Beschreibungen lange ihren Wert als wissenschaftliche Stoffsammlungen für weitere Untersuchungen bewahrt haben. Auch als das Archäologische Institut in Rom während der ersten Jahrzehnte seine Wirksamkeit in enger Vereinigung mit den Pariser Kreisen entfaltete, war es neben der Protektion des Herzogs von Luynes wiederum de Witte, der als der persönliche Träger und Vermittler des geschäftlichen Verkehrs diese Beziehungen zu gemeinsamem Nutzen lange aufrecht erhielt; und selbst als

sich dieselben später lockerten, hat er sich noch durch die Ermöglichung einer stattlichen Publikation panathenäischer Vasen in den Monumenti inediti IX (1877—78) ein dankbares Andenken gesichert. — Auf gleicher Linie stehen die Verdienste, die er sich durch die Leitung und Förderung französischer Zeitschriften, der Revue archéologique, der Gazette archéologique erwarb.

Die Aufgabe des Beschreibers erweiterte sich naturgemäß zu der des Erklärers. In einer langen Reihe interpretatorischer Aufsätze hat er teils einzelne Monumente, teils die bildlichen Darstellungen einzelner mythoogischer Gestalten eingehend behandelt. Einen umfassenderen Plan verfolgte er in Gemeinschaft mit Charles Lenormant, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, die sich mit gleicher Wärme sogar auf dessen Sohn François vererbte. Es handelte sich um eine Publikation von Vasenbildern im weitesten Umfange, die wenigstens in der Beschränkung auf die Darstellungen der oberen Götter in den vier Bänden der Élite céramographique zur Durchführung gelangte. Wenn hier allerdings der Text durch die Nachwirkungen der Creuzer-Symbolik, sowie durch die unkritische Methode Panofkas nicht zu seinem Vorteil beeinflußt wurde, so bleibt doch dem Werke auch jetzt noch ein wissenschaftlicher Wert, der sich wohl am besten dem der verwandten Publikationen Gerhards an die Seite stellen läßt.

Veränderte Gesichtspunkte machen sich in anderen Arbeiten geltend. Durch ein sorgfältiges und umfassendes Verzeichnis der Namen und Werke der Vasenmaler hat er zuerst für die späteren Studien über diese Klasse von Künstlern oder Kunsthandwerkern eine gute Grundlage geschaffen. Auf das Gesamtgebiet der Vasenkunde sind gerichtet die Études sur les vases peints (1865) und die Einleitung zum Katalog der Dzialynskischen Sammlung: „Man sieht (sagt er mit Bezug auf die ersteren), die Sammlung Campana hat den Vorwand geliefert für diese Artikel, aber schließlich habe ich versucht, einen raschen Überblick zu geben über den gegenwärtigen Zustand unserer Kenntnisse von der keramischen Kunst der Griechen". Es sind also nicht eigentlich systematische, auf der Grundlage eines erschöpfenden gelehrten Apparates ausgeführte Durcharbeitungen des Stoffes, sondern sie sind erwachsen auf der Grundlage einer breiten praktischen Erfahrung, und gerade durch diesen Charakter entbehren sie neben fortgeschritteneren Arbeiten auch heute noch nicht eines selbständigen Wertes.

Daß in allen diesen Studien die gemalten Vasen im Vordergrunde stehen, lag in der Natur der damaligen Entdeckungen auf dem Boden Italiens und insbesondere Etruriens: gegenüber den Vasenfunden standen kleine Bronzen, Spiegel, Geräte und der übrige Apparat des Gräberschmuckes dem Umfange nach stark zurück. Ebenso bei de Witte: er hat zur Verarbeitung auch dieses Stoffes manchen Beitrag geliefert, in geringerer Ausdehnung, aber geleitet von den gleichen wissenschaftlichen Gesichtspunkten. Dagegen ist er der Betrachtung der monumentalen Plastik und ihrer historischen Entwickelung fast ganz fremd geblieben: sie lag weniger im Geiste der Zeit, in welche seine Haupttätigkeit fällt.

In gleicher Richtung wie bei den archäologischen Studien bewegt sich die Tätigkeit de Wittes auch auf dem Gebiete der antiken Numismatik. Auch hier ist wieder der engen Beziehungen zu der Redaktion der französischen Revue numismatique, sowie seiner Mitarbeiterschaft an der Revue

de numismatique belge zu gedenken. Hilfreich beteiligte er sich ferner durch eigene Ergänzungen an der Herausgabe der Marchantschen numismatischen Briefe und führte ebenso die von dem Herzoge von Blacas begonnene Übersetzung der Mommsenschen Geschichte des römischen Münzwesens nach dessen Tode zu Ende. In der langen Reihe von kleineren Arbeiten ist die griechische Numismatik nicht unberücksichtigt geblieben; aber entschieden überwiegt die römische: hier verdichten sich gewissermaßen die Einzelstudien zur Lösung einer größeren Aufgabe, die zu einem nicht geringen Teile im „heimatlichen“ Boden wurzelt, zu dem Plane einer Münzgeschichte der römischen Kaiser, welche im dritten Jahrhundert n. Chr. in Gallien regierten. Der erste Teil, welcher die Sammlung der bis dahin der Wissenschaft zugänglichen Münzen enthielt, erschien im Jahre 1868. Aber zum Teil wohl infolge dieser Publikation ergab sich eine Mehrung des Materials, welche de Witte zum Abschlusse einer systematischen Ver arbeitung desselben nicht hat gelangen lassen. Hoffentlich werden die vielen Vorarbeiten der Wissenschaft nicht verloren gehen!

So tritt uns die Tätigkeit de Wittes als eine vielverzweigte und nach vielen Seiten fördernd eingreifende entgegen, und wenn ihm trotzdem seine Stelle nicht wohl in der vordersten Reihe der Führer und Bahnbrecher angewiesen werden kann, so gebührt ihm dagegen — ich möchte den Ausdruck gebrauchen in des Wortes bester Bedeutung — unter den Geschäftsführern der archäologischen Wissenschaft ein Ehrenplatz. Nicht mit Unrecht hat Gerhard das Archäologische Institut bei seiner Gründung bezeichnet als Institut für archäologische Korrespondenz, und es ist ihm in der Tat gelungen, durch dasselbe einen Mittelpunkt zu schaffen für den archäologischen Geschäftsverkehr. Ihm hatte sich in seiner Tätigkeit, soweit es den Kräften des einzelnen gegeben ist, de Witte an die Seite gestellt. Er hatte sein Leben recht eigentlich dem Dienste der Wissenschaft gewidmet: aufmerksam folgte er ihrer durch epochemachende Entdeckungen eingeleiteten neueren Entwickelung, aber nicht nur um seinem eigenen Wissenstriebe genug zu tun, sondern bei voller Unabhängigkeit frei von jedem Neide, ward es ihm fast zum Bedürfnis, das Zusammenwirken verschiedener Kräfte zu gemeinsamen Zielen, wo sich ihm Gelegenheit bot, zu fördern und zu unterstützen. Eine biedere, mehr niederdeutsche als französische Natur, so daß er auch nach langjährigem Aufenthalte in Paris den heimischen vlämischen Akzent in der Aussprache des Französischen nicht zu verleugnen vermochte, machte ihn seine schon durch die Geburt ihm angewiesene neutrale Stellung in besonderem Maße geeignet, auf dem Gebiete wissenschaftlicher Interessen eine gewissermaßen internationale vermittelnde Stelle zu übernehmen. Dadurch hat er, wenn auch in seinen eigenen Arbeiten so manches dem Schicksal der Veraltung nicht entgehen kann, sich um den allgemeinen Fortschritt der archäologischen Studien bleibende Verdienste erworben, die ihm, und nicht am wenigsten unter den deutschen Fachgenossen, ein dankbares Andenken sichern werden.

Ein (bis zum Jahre 1886) vollständiges Verzeichnis der Schriften de Wittes findet sich in den Notices biographiques et bibliographiques der k. belg. Akademie vom J. 1886 S. 313—325. Eine Ergänzung nebst Biographie wird demnächst in den Schriften derselben Akademie erscheinen. Vgl. auch den Nekrolog im Bulletin de la Société des antiquaires de France 1890.

Ludwig v. Urlichs.

(1890.)

Karl Ludwig Urlichs war am 9. November 1813 zu Osnabrück geboren. Nach dem Sturze des Königreichs Westfalen kehrte sein Vater, bis dahin dort Abteilungsdirektor in der französischen Präfektur, nach seiner Heimat Aachen zurück und war dort bis zu seinem Tode 1826 als Registrator in der preußischen Regierung tätig. Am dortigen Gymnasium erhielt der Sohn seine wissenschaftliche Vorbildung. Von 1829 an studierte er in Bonn, wo er noch die letzten Vorlesungen Niebuhrs besuchen konnte, während neben Heinrich besonders Naeke und Welcker bestimmenden Einfluß auf seine Studien ausübten. Der Promotion im Jahre 1834 folgten mehrere Wanderjahre. Zuerst als Lehrer im Fellenbergschen Institut zu Hofwyl beschäftigt, wandte er sich 1835 nach Rom und trat dort 1836—38 als Erzieher im Hause Bunsens in nahe Beziehungen zu dem damaligen Kreise deutscher Gelehrter, nächst Bunsen selbst zu Gerhard, Kestner, Platner, sowie den jüngeren: Lepsius, Reumont, Braun, den beiden Abeken, Papencordt. Auch zu Reisen nach Neapel und Sizilien bot sich Gelegenheit. Nach Bunsens Weggang führte ihn eine Hauslehrerstelle in einer schottischen Familie 1839 nach der Schweiz und Florenz und nochmals nach Rom zurück, von wo er 1840 dauernd nach Deutschland zurückkehrte. Von da an ist seine Laufbahn die eines deutschen Universitätslehrers. 1840 Privatdozent und 1844 außerordentlicher Professor in Bonn folgte er 1847 einem Rufe als ordentlicher Professor nach Greifswald und 1855 nach Würzburg. Als Mitglied des obersten Schulrates seit dessen Gründung 1873 bot sich ihm außerdem Gelegenheit, an der Reform des bayerischen Gymnasialwesens sich wirksam zu beteiligen. Die letzten Jahre gestatteten ihm, Italien wiederzusehen und Griechenland kennen zu lernen. Noch über sein 50jähriges Doktorjubiläum hinaus blieb er in voller und frischer Tätigkeit bis zu seinem schnellen und unerwarteten Tode am 3. November 1889.

Wie bei de Witte, so haben auch bei Urlichs die besonderen Zeitumstände und persönliche Verhältnisse auf den ganzen geistigen Entwickelungsgang in sehr bestimmender Weise eingewirkt. Als Urlichs die Universität bezog, hatten sich die Kämpfe zweier widerstreitender Richtungen in der Philologie, die sich an die Namen G. Hermanns einer- und Böckhs und Welckers andererseits knüpften, noch nicht beruhigt, und wenn auch die zur Altertumswissenschaft erweiterte Philologie immer mehr Boden gewann, so waren doch die neuen antiquarischen und archäologischen Disziplinen noch keineswegs schon zu der uns jetzt geläufigen Abrundung gelangt. Es war ferner damals noch eine seltene Ausnahme, daß ein junger Philologe wie Urlichs nach vollendetem Universitätsstudium als Vorbereitung für den eigenen Lehrberuf noch eine zweite Lehrzeit auf dem klassischen Boden Roms durchzumachen, als förderlich, wenn nicht als notwendig erachtete. Als Universitätslehrer lag es ihm bis an das Ende seines Lebens ob, in weiterem Umfange als es jetzt meist verlangt wird, das ganze Gebiet der Philologie und Archäologie bis zur Ästhetik und neueren Kunstgeschichte

zu vertreten. Dazu gesellte sich sein eigenes Naturell, Leichtigkeit, Beweglichkeit und Gewandtheit im Leben, welche weniger darauf gerichtet waren, alle Kräfte in mühsamer Arbeit auf Erreichung eines einzigen engeren Zieles zu konzentrieren, als nach verschiedenen Seiten, wie sich die Gelegenheit bot, selbst über seine eigentlichen Fachkreise hinaus frisch einzugreifen. Ja noch weiter: im öffentlichen Leben führte ihn die politische Bewegung von 1848 zu einer parlamentarischen Tätigkeit als Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses und des Erfurter Parlamentes (1848—52).

Seine Erstlingsarbeit über Achaios von Eretria war unter dem Einflusse Welckers entstanden. In Rom führte ihn Bunsen in die Topographie der Stadt ein; und aus diesen Studien ging der Abschnitt über das Marsfeld in der großen „Beschreibung Roms“, sowie der in Verbindung mit Platner bearbeitete Auszug aus derselben hervor. Gewissermaßen ein Nachspiel dazu bildeten mehrere Jahre hindurch heftige Streitschriften mit dem Leipziger W. A. Becker. Erst später (1871) und infolge der Konkurrenz jüngerer Forscher fast verspätet folgte die Herausgabe des Codex topographicus urbis Romae.

Schon beim Beginne seiner Lehrtätigkeit in Bonn, wo ich zu seinen ersten Zuhörern gehörte, bewegte sich dieselbe nach verschiedenen Richtungen. Wir finden allerdings Vorlesungen über ciceronische Reden, über Thukydides, Pindar; aber die engere Philologie tritt stark zurück gegen die realen Disziplinen: alte, besonders römische Geschichte, alte und ebenso italische Geographie und Chorographie und dazu Topographie von Rom und Athen, griechische und römische Antiquitäten und — damals vielleicht zum erstenmal in einem deutschen Kathedervortrag — eine Einführung in die lateinische Inschriftenkunde. Dazu gesellte sich die Archäologie zuerst in enzyklopädischer Behandlung nach Müllers Handbuch, dann alte Kunstgeschichte (und ausnahmsweise einmal Kunstmythologie), allgemeine Kunstgeschichte. Seinen Eifer für die praktische Seite der archäologischen Studien betätigte er außerdem durch die von ihm 1841 ausgegangene Gründung des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, der noch heute in voller Wirksamkeit und Blüte fortbesteht. — Ganz vereinzelt steht die Ankündigung einer Vorlesung über Shakespeares Romeo und Julia, von der es mir allerdings zweifelhaft ist, ob sie, gerade um die Zeit seiner Berufung nach Greifswald, wirklich gehalten worden ist.

Dort und später in Würzburg mußte sich dieser Zyklus mehrfach den Anforderungen an seine Stellung anbequemen, welche weit mehr auf eine Erweiterung als auf eine Beschränkung hindrängten. Zur Archäologie verlangte man in Würzburg die Berücksichtigung der allgemeinen Kunstgeschichte und Ästhetik. Wenn die historischen und antiquarischen Disziplinen eine geringe Beschränkung erfuhren, so trat an ihre Stelle die griechische Literaturgeschichte als Ganzes oder in verschiedenen Teilen. Der Kreis der eigentlichen Interpretationskollegien erweiterte sich verhältnismäßig wenig, durch Aischylos, Aristophanes, Tacitus. Dagegen boten ihm die Übungen im Seminar den Anlaß, seine Lehrtätigkeit auf die gesamte klassische Literatur im weitesten Umfange und fast in allen ihren Hauptvertretern auszudehnen.

Über seine Erfolge als Lehrer sprechen sich zahlreiche Schüler mit warmer Anerkennung aus. Die Zuhörer fühlten sich angezogen schon durch

die leichte und gewandte Beherrschung der Sprache und die frische Lebendigkeit des Vortrages. Weiter wirkte sodann eben die Breite und Vielseitigkeit seiner Bildung und seiner Anschauungen, welche den Blick auch der Schwächeren über den engen Kreis bloßer Schulwissenschaft hinaus zu erweitern mit Erfolg bestrebt und doch auch zugleich geeignet war, bei den Besseren die Liebe zu eigener wissenschaftlicher Arbeit zu erwecken. Wo er solchen Bestrebungen begegnete, da hat er sich den einzelnen nicht nur durch näheren persönlichen Verkehr hilfreich erwiesen, sondern ihnen auch über die Universitätszeit hinaus eine wohlwollende Förderung angedeihen lassen.

Als eine Frucht jener Vielseitigkeit in der Orientierung auf den verschiedenen Gebieten der Altertumswissenschaft darf es wohl auch betrachtet werden, wenn es ihm gelang, in dem einleitenden Bande der Iwan Müllerschen Handbücher die „Grundlegung und Geschichte der Philologie" geschickt und mit leichter Hand darzulegen, die gewissermaßen auch als das Programm seiner eigenen Tätigkeit betrachtet werden darf.

Wenn auf dem Gebiete der Lehrtätigkeit die Philologie nach ihrer praktischen Bedeutung den größeren Raum einnahm, so ist das Umgekehrte der Fall auf dem Felde der literarischen Arbeit. Rein philologisch sind fast nur die Arbeiten über Tacitus, insbesondere dessen Agricola. Denn wenn auch die Chrestomathia Pliniana und die Vindiciae Plinianae von umfassenden Studien über Plinius Zeugnis ablegen, so zeigen doch andere Aufsätze wie die über die Quellenregister zu Plinius' letzten Büchern u. a., wie ihm Plinius weniger für sich selbst Zweck, sondern nur Mittel für seine archäologischen Studien sein sollte. Auf diesem letzteren Gebiete tritt uns in zahlreichen Beiträgen seine Tätigkeit als eine scheinbar zersplitterte entgegen, entbehrt aber keineswegs einer inneren Einheit. In der Zeit, in welcher Urlichs den Grund seiner Studien in Bonn legte und auch noch während des darauffolgenden Aufenthaltes in Rom hatte die neuere Methode der Denkmälererklärung, wie sie infolge des massenhaften Zuwachses neuen Materials sich als notwendig erwies, noch keine feste Gestalt gewonnen. Ebenso wurden kunstgeschichtliche Untersuchungen nach der künstlerischen oder stilgeschichtlichen Seite damals überhaupt kaum betrieben, und er selbst brachte denselben wenig Neigung entgegen. In einer Rezension meiner Künstlergeschichte (Jahrb. f. Philol. 69 S. 374) sagt er: „Ihm (dem Rez.) sind die trockeneren chronologischen Untersuchungen (in derselben) die liebsten, weil sich dadurch feste Punkte ergeben, von denen man ganze Gebiete der Kunstgeschichte leichter und sicherer beherrschen kann, als wenn man von subjektiven Meinungen aus ihren Gang zu konstruieren unternimmt." Aus dieser Verschiedenheit der Grundanschauungen hat sich allerdings zwischen Urlichs und mir, von der mündlichen Disputation bei meiner Doktorpromotion beginnend, ein „dreißigjähriger Krieg" über die Chronologie der ältesten griechischen Künstler entwickelt, neben dem indessen, was ich ausdrücklich betone, die alten persönlichen Beziehungen ungetrübt fortbestanden haben. Und außerdem blieben seine Untersuchungen keineswegs bei der bloßen Chronologie stehen; besonders machte sich seine frühere Hinneigung zum Studium der alten Geschichte überhaupt geltend. In seiner Schrift über Skopas hat er, wenn nicht zuerst, so doch in umfassenderer Weise als je zuvor die politische Geschichte der Staaten

und Ortschaften, welche für künstlerische Unternehmungen, die Entstehung oder Weihung einzelner Werke maßgebend gewesen sein dürften, zur Erörterung beigezogen, vielleicht in zu umfassender Weise, wie es ja bei der Einführung eines neuen Gesichtspunktes leicht erklärlich ist, der aber doch unter gewissen Beschränkungen sich schließlich als berechtigt und förderlich erweist. Diese Richtung läßt sich weiter verfolgen in den Arbeiten über den Tempel von Olympia, über das Nereïdenmonument von Xanthos, über pergamenische Inschriften: nach einer anderen Seite hin in denen über griechische Statuen im republikanischen Rom; über die Malerei in Rom vor Cäsars Diktatur; über römischen Bilderhandel. In allen diesen Arbeiten läßt sich ein einheitlicher Zug nicht verkennen, einheitlich in der Art der historischen Behandlung, die aber, was den Inhalt anlangt, weniger auf die innere Entwickelungsgeschichte der Kunst gerichtet ist, als auf die äußeren Tatsachen ihrer Gestaltung.

Einen bestimmenden Einfluß auf einen weiteren nicht kleinen Teil seiner literarischen Tätigkeit mußte die Stiftung ausüben, welche der Universität Würzburg durch die Erbschaft Martin Wagners im Jahre 1857 zufiel. Die Antikensammlungen derselben, zu deren Vermehrung Urlichs namentlich durch den Ankauf der Feolischen Vasensammlung beitrug, verlangten eine Katalogisierung, die er in drei Abteilungen durchführte. Einzelne Monumente fanden eine eingehende Besprechung in besonderen Aufsätzen (zwei Vasen ältesten Stils; über die Gruppe des Pasquino; über den Vasenmaler Brygos), sowie in den 1885 erschienenen „Beiträgen zur Kunstgeschichte". Aus der Korrespondenz mit König Ludwig I. erwuchs die Geschichte der Glyptothek (1867). Der übrige schriftliche Nachlaß aber lieferte nicht nur den Stoff zu einem Lebensbilde Wagners, sondern auch zu weiteren biographischen Mitteilungen über Thorwaldsen, Cornelius, Overbeck.

Selbst über solche, durch seine amtliche Stellung veranlaßte Verarbeitung gegebenen Stoffes hinaus, ließ er auch sonst sich darbietende Gelegenheiten sich nicht entgehen, seine Tätigkeit über das engere Gebiet seiner Fachstudien auszudehnen. Durch Beziehungen zu Persönlichkeiten aus den Goetheschen Kreisen und zu der Familie Schillers glückte es ihm, von wichtigen literaturgeschichtlichen Dokumenten Kenntnis zu erlangen, welche er durch mehrfache Besprechungen und wissenschaftliche Bearbeitungen dem weiteren Kreise der Literaturfreunde zugänglich zu machen, mit nicht geringerem Eifer und Verständnis, wie bei seinen philologischen und archäologischen Arbeiten, sich angelegen sein ließ.

So sehr sich hierin, wie überhaupt in seiner Tätigkeit die Vielseitigkeit seiner Interessen, die Beweglichkeit seines Geistes und die Gewandtheit bei der Inangriffnahme so verschiedener Aufgaben bekundeten, so ist es doch gerade in solchen Eigenschaften begründet, daß sich seine Studien nicht zu wenigen Werken größeren Umfanges einheitlich zusammenschlossen, sondern schon in der Art ihrer Veröffentlichung meist den Charakter von Gelegenheitsschriften trugen. So hat Urlichs nach Analogie der Winckelmannsprogramme zu der jährlichen Stiftungsfeier des Wagnerschen Institutes seit 1865 nicht weniger als 22 Programme veröffentlicht, die eine Einheit nur durch den Anlaß ihres Erscheinens und allerdings durch die Person ihres Verfassers bilden, ihrem Inhalte nach sich aber nur etwa als vermischte Schriften desselben bezeichnen ließen. Anderes trägt die Form von

Vorträgen: bei Philologenversammlungen oder anderen Gelegenheiten, während natürlich ein sehr wesentlicher Teil von Beiträgen in verschiedenen Zeitschriften zerstreut ist. Ein vollständiger Überblick wird sich erst aus der Biographie gewinnen lassen, die von seinem den Spuren des Vaters auch in seinen eigenen Studien folgenden Sohne vorbereitet wird.

Es wird sich kaum jemals die Gesamtcharakteristik einer bestimmten Persönlichkeit unverändert auf eine zweite übertragen lassen; und doch, wenn man liest, wie Urlichs in seiner Geschichte der Philologie (S. 121) über Göttling urteilt: „der geistreiche, für das Altertum begeisterte, als Lehrer ausgezeichnete Mann entwickelte . . . eine vielseitige Tätigkeit, überall anregend, selten überzeugend", so hat man die Empfindung, als ob in diesen Worten Urlichs in sehr wesentlichen Zügen sein eigenes Bild gezeichnet habe. Ich möchte das „selten überzeugend" nicht zu scharf betonen, obwohl ich ja in unseren Kontroversen mich oft genug als nicht überzeugt habe bekennen müssen. Aber so viel darf wohl behauptet werden, daß die zahlreichen, mehr den Charakter von Studien als von abgeschlossenen Arbeiten tragenden Beiträge häufig nicht zu Ergebnissen geführt haben, welche sich sofort als fester und dauernder Erwerb dem Besitzstande der Wissenschaft hätten einfügen lassen. Aber oft bedarf es der halben Wahrheit, ja des Irrtums, um nur erst den Weg zur vollen Erkenntnis der Wahrheit zu bahnen. Gerade bei Kämpfen über verwickelte Fragen verwirren sich oft die Fäden, so daß es oft erst am Schlusse hervortritt, wie auch der besiegte Teil das Seinige beigetragen hat, dem höheren Ziele des Kampfes, der Wahrheit, zum Siege zu verhelfen. Die Wissenschaft bedarf zu ihrem Gedeihen des Zusammenwirkens von Kräften verschiedener Art; aber um den Anteil des einzelnen gerecht zu beurteilen, bedarf es vor allem einer gerechten Würdigung der Voraussetzungen, die in der Persönlichkeit des einzelnen, in den Bedingungen seiner Zeit und seiner Umgebung gegeben sind. Bei Urlichs fällt die Studienzeit, welche die tiefsten Eindrücke zu hinterlassen pflegt und oft für die gesamte spätere Entwickelung maßgebend bleibt, in eine Übergangsperiode, aus welcher unter mannigfachen Schwankungen eine neue Entwickelung der Altertumswissenschaft erst hervorgehen sollte. Die verschiedenen Ansprüche, denen er in seinen amtlichen Stellungen zu genügen hatte, erwiesen sich einer Konzentrierung aller Kräfte auf die Bearbeitung eines engeren, bestimmt begrenzten wissenschaftlichen Gebietes wenig günstig. Nicht minder aber war es die Lebendigkeit und Beweglichkeit der eigenen Natur, welche den Lockungen zu vielseitiger Tätigkeit stets bereitwillig entgegenkam. Wenn nun auch die Ergebnisse der unter solchen Einflüssen entstandenen Arbeiten durch den Fortschritt der Wissenschaft vielfach überholt werden und selbst da, wo sie im einzelnen sich förderlich erwiesen haben, den späteren endgültigen Lösungen gegenüber mehr in den Hintergrund treten, so wird doch die Gestalt ihres Verfassers als eines stets bereiten Kampfgenossen in dem Gesamtbild des wissenschaftlichen Fortschrittes seiner Zeit nicht fehlen dürfen.

Vgl. den Nekrolog von N. Wecklein in der Beilage der Allgemeinen Zeitung vom 6. Februar 1890.

Heinrich Schliemann.*)

(1891.)

Der Name Heinrich Schliemanns ist in weiten Kreisen zu einer seltenen Popularität gelangt, die nur zu einem Teile in seiner wissenschaftlichen Stellung ihre Erklärung findet, in weit höherem Grade vielmehr auf der Eigenartigkeit seiner Persönlichkeit und den damit im engsten Zusammenhange stehenden merkwürdigen Lebensschicksalen beruht. Gerade darum kann es nicht die Aufgabe dieses Gedenkblattes sein, Bekanntes hier wiederzuerzählen, um so weniger als Schliemann selbst sich veranlaßt gesehen hat, in der Einleitung zu seinem Werke „Ilios" (1881) seine Autobiographie und die Geschichte seiner Arbeiten in Troja eingehend darzulegen. Wer aber dem Manne sein Interesse zuwendet, der wird es jedenfalls vorziehen, seine Kenntnis desselben aus der ersten Quelle zu schöpfen. Nur an einige Haupttatsachen seines Lebens muß hier erinnert werden.

Heinrich Schliemann wurde am 6. Januar 1822 als Sohn eines Predigers in dem mecklenburgisch-schwerinischen Städtchen Neu-Buckow geboren. Er starb am 26. Dezember 1890 in Neapel an den Folgen eines Gehörleidens, als er nach einer scheinbar erfolgreichen Kur aus Deutschland nach Athen zurückzureisen im Begriff war, mit der Absicht, in der nächsten Zeit seine troischen Arbeiten nochmals aufzunehmen und zu einem bestimmten Abschluß zu führen. Sehen wir von seinen Kinderjahren ab, so teilt sich sein Leben von seinem vierzehnten Jahre an zeitlich in zwei gleiche, innerlich aber verschiedene, ja gegensätzliche Hälften. In der ersten handelte es sich darum, sich zunächst aus materiell drückenden Verhältnissen herauszuarbeiten. Mit Aufbietung aller Energie gelang es ihm, schon 1847 in Petersburg zu einer unabhängigen Stellung als Kaufmann zu gelangen. Rastlose Tätigkeit und geschickte Ausnutzung günstiger Verhältnisse machen ihn bald zu einem vermögenden Manne, und steigende Erfolge setzen ihn bis 1863 in den Besitz eines Vermögens, das an Größe alles übertraf, was er in seinen kühnsten Träumen je zu erstreben gewagt hätte. Nach Erreichung dieses Zieles liquidierte er seine kaufmännische Tätigkeit und, nachdem er noch, um etwas mehr von der Welt zu sehen, eine Reise um die Erde unternommen, gehörte fortan sein Leben der Erforschung der Welt Homers. Die ideelle Vermittelung dieses Gegensatzes liegt rückwärts in den Kinderjahren. Unter romantischen Anregungen, die ihm seine ländliche Umgebung bot, hatten ihn die Erzählungen der homerischen Dichtungen so lebendig ergriffen, daß er schon als achtjähriger Knabe sich kein geringeres Lebensziel glaubte stellen zu müssen, als einstmals das homerische Ilion auszugraben. Und diesen Traum hat er erfüllt: Troja, Ithaka, die Akropolis, die Gräber und Königspaläste von Mykenae und Tirynth, episodisch auch das Schatzhaus des Minyas in Orchomenos und andere Grabanlagen, dann wieder und wieder Troja bilden fortan das Feld seiner Tätigkeit, und die erste Hälfte seines Lebens dient nur dem Zwecke, bildet

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissensch., philos.-philol. u. hist. Classe 1891, II, S. 312—317. Öffentliche Sitzung zur Feier des 132. Stiftungstages am 21. März 1891.

nur die materielle Grundlage, um diese Tätigkeit zu ermöglichen. In der Tat, diese zweite Hälfte seines Lebens knüpft fast unvermittelt an die Kinderjahre an, an die Träume der Kinderzeit, der ja wissenschaftliche Betrachtungen und Pläne noch fernliegen mußten.

Wie er früher für seine praktischen Zwecke nach einer für sich selbst zurechtgelegten Methode sich die Kenntnis der meisten modernen Sprachen Europas angeeignet, so hatte er verhältnismäßig spät auch das Neugriechische in Angriff genommen, um mit Hilfe desselben zum Altgriechischen vorzudringen, das ihm auch auf dem gleichen Wege und in gleicher Weise wie irgend eine andere moderne Sprache geläufig wurde. Ihm lag es einzig daran, seinen Homer in der Ursprache zu lesen und verstehen zu lernen. Philologisch-grammatische oder antiquarische Studien als Fachwissenschaft lagen ihm dabei vollständig fern; eine „homerische Frage“ existierte für ihn nicht; er glaubte nicht nur an seinen Homer, sondern ebenso an die von ihm besungenen Helden. Und in diesem Glauben forschte er nach ihren Spuren, soweit dieselben nach seiner Überzeugung unter dem Schutte der Jahrhunderte verborgen noch teilweise erhalten sein mußten.

Die neuerlich vielfach erprobte Methode, die verschiedenen, durch Jahrhunderte angehäuften Schuttdecken nach und nach von den Trümmerhaufen abzuheben, deren systematische Durchführung freilich auf einem umfangreichen Terrain, wie dasjenige Trojas, auch die reichen Mittel eines Schliemann überstiegen haben würde, verlangte jedenfalls für sein ungeduldiges Begehren zu viel Zeit. Welchen Wert konnten für ihn die oberen Schichten haben, welchen Wert selbst ein Kunstbau der Diadochenzeit? Nur bedacht, das Troja Homers mit eigenen Augen zu schauen, durchbrach er die oberen Schichten durch Schächte und Gräben und — fand den „Schatz des Priamos“. Unbekümmert um theoretische Erwägungen suchte er die Gräber der Atriden, wo niemand sie gesucht haben würde, nämlich innerhalb des Löwentores von Mykenae, und — er fand sie, fand wenigstens Gräber mit reichem Inhalt vom Charakter höchster Altertümlichkeit. Was er aber fand, das teilte er in der Freude seines Herzens der erstaunten Welt mit. Ihn bekümmerten nicht die Zweifel der Gelehrten; und was er fand, wurde ihm nicht Stoff zu weitgreifenden gelehrten Untersuchungen: nur erzählen wollte er von seinen Arbeiten und die Dinge sich so zurechtlegen, wie es seiner eigenen Phantasie entsprach.

Als seine Berichte über die ersten troischen Ausgrabungen in der Allgemeinen Zeitung erschienen, mit allen Auswüchsen dieser seiner Phantasie (nur der eulenköpfigen Athene mag hier kurz gedacht werden), da war es natürlich, daß ihr Verfasser von den zünftigen Gelehrten kaum ernsthaft genommen werden konnte: so sehr stand alles im Widerspruch mit dem, was man unter strenger Wissenschaft zu verstehen gewohnt war. Höchstens ein Lächeln schien seine kindlich-phantastische Schwärmerei zu verdienen. Doch unbeirrt verfolgte er seinen Weg; und so sehr man sich wehrte, ganz vermochte man sich den praktischen Erfolgen, die er erzielte, doch nicht zu entziehen. Immerhin waren es Tatsachen, mit denen man rechnen mußte, mochte er selbst auch dieselben in einem falschen Lichte betrachten.

Wie aber sollte man sich mit dem ganzen Manne abfinden, mit dem Widerspruchsvollen in seinen unleugbaren Schwächen und doch wieder in seiner energischen Tatkraft? Daß irgend eine eigennützige Absicht ihn

nicht geleitet, liegt jetzt klar zutage; die Schätze von Mykenae befinden sich ungeschmälert im Besitze Griechenlands; die troischen Funde wurden schon bei seinen Lebzeiten ein Vermächtnis für Deutschland. Waren also etwa Eitelkeit, Ehrgeiz die Triebfeder seiner Tätigkeit? Von einem eitlen Streben nach äußeren Ehren, von Orden- oder Titelsucht hat sich Schliemann frei erhalten. Gegen wissenschaftliche Ehrungen war er nicht unempfindlich. Ist ihm daraus ein Vorwurf zu machen? Ein gewisser Ehrgeiz ist oft nicht nur berechtigt, sondern kann sogar notwendig sein: wer Großes durchzuführen unternimmt, muß nicht nur an seine Sache glauben, sondern auch an sich selbst, an seinen Beruf zur Durchführung derselben. Ohne diesen Glauben an sich würde wahrlich Schliemann nicht geleistet haben, was er wirklich geleistet hat. Wohl aber würde es falsch sein, an das Wirken eines Mannes wie Schliemann den einfachen Maßstab des Gelehrten anzulegen. Gerade der schwärmerische, enthusiastische Zug muß den Ausgangspunkt bilden, wenn wir sein innerstes Wesen als ein einheitliches erkennen und richtig erfassen wollen. Das gelingt uns aber vielleicht am besten auf einem kleinen Umwege, wenn wir zur Vergleichung an einen Zeitgenossen erinnern, der sein Wirken auf durchaus verschiedenartigen Gebieten geäußert hat, als Persönlichkeit aber sich als eine im innersten Wesen merkwürdig verwandte Natur offenbart. Das ist der italienische Freiheitsheld Garibaldi.

Garibaldi war nicht ein großer Feldherr, auch nicht ein Ritter ohne Furcht und Tadel, der die Tapferkeit nur der Tapferkeit wegen pflegt; er war das Musterbild eines Parteigängers, eines Freischarenführers, der, einer bindenden Autorität nicht unterworfen, auf eigene Faust sich sein Angriffsobjekt erwählt, wie es ihm der Moment zu fordern scheint. Garibaldi war auch nicht ein Staatsmann, der unter klarer Abwägung aller politischen Momente sein Vorgehen regelt: er war ein Patriot, der an die Wiedererstehung seines Vaterlandes glaubt, der für diese Idee und nur für diese schwärmt und was sich ihr entgegenstellt, gering achtet. So wagte er, was bei dem ruhigen Beobachter als ein phantastisches Trugbild mehr als einmal Kopfschütteln erregen, ja fast ein Lächeln hervorrufen mußte. Und doch, auch Mißerfolge vermögen die Idee selbst nicht zu töten; der Glaube an sie führt schließlich doch zum Siege: nicht durch ihn allein und durch das, was er direkt vollbracht; aber im ganzen gebührt ihm seine Stelle; er erscheint als die reinste persönliche Verkörperung der Idee, er wird ein Symbol, gewissermaßen eine Fahne, die im Kampfe vorangetragen wird.

Als Schliemann seinen ersten Feldzug mit Hacke und Schaufel auf dem Boden Trojas eröffnet, da erinnert sein tastendes Vorgehen an den Freischarenführer, der ohne festen Feldzugsplan nach Zeit und Gelegenheit späht, bis ihm das Glück, der Erfolg lächelt. Und nicht ein wissenschaftliches Problem will er lösen und einordnen in den systematischen Bau der Wissenschaft. Ihn erfüllt nur die eine Idee: die Wiederbelebung der homerischen Welt. Und auf dem Wege zum Ziele, wenigstens in dem Sinne, in dem er sich dasselbe gestellt, winkt ihm der Erfolg. Es kann auffallen, daß er der weiteren wissenschaftlichen Ausbeutung und Verarbeitung der erreichten Resultate so geringe Aufmerksamkeit zugewendet hat. Die Zweifel der Gelehrten kümmern ihn wenig. Ihn treibt es nur immer mehr und mehr zu entdecken, immer mehr mit eigenen Augen zu schauen.

Noch weiter läßt sich die Vergleichung führen. Garibaldi war nicht, wie Mazzini, ein Doktrinär, der das Heil nur in bestimmten Formen suchte. Wesentlich war ihm in erster Linie die Einheit Italiens; als diese erreicht, da machte er, obwohl von Natur Republikaner, seinen Frieden mit dem Königreich, mit der Monarchie. Auch Schliemann, nachdem er das gelobte Land Homers geschaut, machte seinen Frieden mit der Wissenschaft. Mag hierbei, außer dem, was er selbst mit den Jahren gelernt, die persönliche Autorität eines Mannes, wie Dörpfeld, in hohem Grade maßgebend gewesen sein, Schliemann selbst ist sich dadurch nicht untreu geworden; nur hat er es dadurch der Wissenschaft leichter gemacht, seine früheren Schwächen, gewissermasen die Fehler seiner Tugenden, milder zu beurteilen. Manches, was er gefunden, entsprach nicht dem Bilde, das er früher geträumt. Aber er hat nicht nachgelassen, die Fahne Homers hochzuhalten und seiner Zeit voranzutragen. Jene Träume dürfen wir vergessen. Aber wenn das Bild der homerischen Welt, wenn überhaupt das Bild der Anfänge griechischer Kultur und Kunst jetzt eine ganz neue Gestaltung erfahren hat, so dürfen wir nicht vergessen, daß dieser Fortschritt der Wissenschaft überhaupt erst ermöglicht worden ist durch die tatkräftige Begeisterung Schliemanns.

Zur neueren Kunstgeschichte.

Die Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan.*)

Ein Vortrag.

(1867.)

Kaum wird ein Name auf den künstlerisch Gebildeten einen solchen Zauber ausüben, wie der Raffaels von Urbino. Unsere Phantasie knüpft an ihn nicht nur den Begriff hoher, ja höchster Vollendung, sondern er tritt uns entgegen als einer der wenigen begünstigten Geister, denen, wie man sagt, die Götter schon bei der Geburt ihre schönsten Gaben in die Wiege gelegt haben. Allerdings lehrt uns die Kunstforschung, daß auch ihm die gereiften Früchte nicht mühelos zufielen: in den noch erhaltenen Studien liegen uns die Zeugnisse der ernsten Arbeit vor, die ihn die höchsten Ziele erreichen ließ. Aber während wir in den fertigen Werken anderer großen Künstler die Arbeit, die Anstrengung des Geistes erkennen, sind in denen Raffaels die Spuren solcher Mühe und Anstrengung verschwunden; das Werk steht da, fertig, nicht ein gemachtes, sondern ein gewordenes; und während wir dasselbe bewundernd betrachten, gedenken wir kaum noch des Künstlers und der Bedingungen, unter denen er es geschaffen. Unser Urteil, die Kritik scheint gefangen, gefesselt durch die Macht des Genius. Und doch lehrt die Erfahrung, daß gerade in den vollendetsten Schöpfungen des Genius die eigenste Individualität des Künstlers keineswegs in freier Willkür schaltet, sondern daß vielmehr in ihnen das künstlerische Gesetz am reinsten zum Ausdruck kommt, sich gewissermaßen verkörpert; und je größer, je umfassender die zu lösende Aufgabe ist, um so mehr werden gewisse allgemeine, von den Forderungen der besonderen Aufgabe unabhängige, unabänderliche und ewige Gesetze Erfüllung fordern und durch den Genius des Künstlers finden. In solcher Erfüllung liegt aber gerade dasjenige Verdienst Raffaels, welches ihm unter allen neueren Künstlern seine einzige Stellung sichert, welches ihn wie keinen andern den Künstlern des Altertums als ebenbürtig an die Seite stellt. Wir empfinden sofort und ohne bewußtes Nachdenken angesichts jener Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen dadurch das Gefühl jener inneren Beruhigung und Befriedigung, ohne welche wahrer Genuß nicht denkbar ist. Aber eben weil hier nichts Zufälliges, nichts Willkürliches herrscht, müssen wir imstande sein, bei genauerer Überlegung das Gesetz nicht bloß zu empfinden, sondern zu erkennen und in seinem Wirken nachzuweisen.

---

*) In Herman Grimms Zeitschrift Über Künstler und Kunstwerke, Jahrgang II, 1867, S. 169—188 mit Tafel V.

Zu den umfassendsten Schöpfungen Raffaels gehören die Wandgemälde in den Stanzen des Vatikan, und wenn irgendwo, so muß sich also an ihnen die Richtigkeit der oben aufgestellten Sätze bewähren. Ein weites Feld liegt hier der Betrachtung offen. Doch die Kürze der mir zugemessenen Zeit mahnt zur Beschränkung, und ich stelle mir daher die scharf begrenzte Aufgabe, ein einziges jener ewigen Gesetze in diesen Kompositionen aufzusuchen und in seinen Wirkungen Ihnen vorzuführen.

Denken wir uns einen Augenblick in die Lage Raffaels, als ihm die Ausschmückung der Stanzen des Vatikan aufgetragen wurde. Die Wahl der darzustellenden Gegenstände wird, wie gewöhnlich in damaliger Zeit, nicht ihm selbst überlassen gewesen sein: dem freien Walten des Genius war also von vornherein eine gewisse Schranke gezogen. Doch diese Schranke war keine unbewegliche, unverrückbare: sie ließ noch immer in der Feststellung des Gesamtplanes der freien Vereinbarung zwischen Auftraggeber und Künstler einen weiten Spielraum und band den letzteren fast gar nicht in der Durchführung des einzelnen. Etwas anderes dagegen war unverrückbar: die Mauern, welche von seiner Hand geschmückt werden sollten. Sie boten meist niedrige und breite Parallelogramme dar, oben überhöht durch weite halbkreisförmige Bogen, auf denen das Kreuzgewölbe der Decke auflag, in ihren unteren Teilen aber, zur Seite oder in der Mitte, in keineswegs regelmäßiger Weise unterbrochen oder zerschnitten durch die hereintretenden Öffnungen der Türen und Fenster, also nirgends eine Fläche, wie sie der Künstler bei freiem Ermessen sich wählen oder bestimmen würde. Allgemein anerkannt ist die Geschicklichkeit, mit welcher Raffael den scheinbar so ungünstigen Raum für seine Zwecke zu benutzen verstand. Aber handelt es sich hier um bloße Geschicklichkeit? um allerlei kleine Auskünfte, durch welche die Schwierigkeiten mehr umgangen, verdeckt, als gelöst werden? Durch solche enge Auffassung würden wir dem Genius Raffaels eines seiner schönsten Verdienste rauben. Er hat die Schwierigkeiten wirklich gelöst, und er hat sie gelöst durch willige Anerkennung, durch unbedingte Unterordnung unter eines jener ewigen Gesetze.

Ein jedes Werk der bildenden Kunst existiert innerhalb der Grenzen eines gegebenen Raumes. Diese Begrenzung aber muß, ganz abgesehen von dem Inhalt der Darstellung, auf die künstlerische Gestaltung derselben in bestimmter Weise einwirken. Ich brauche nur zu sagen, daß die für ein Rundbild entworfene Komposition sich nicht ohne weiteres auf einen viereckigen, eine hohe Komposition nicht auf einen breiten Raum übertragen läßt. Diese Forderungen aber werden sich steigern, je mehr das Werk an einen bestimmten Raum gebunden erscheint, also ganz besonders, wenn es an der Architektur geradezu haftet. Hier ist der Maler gezwungen, die Architektur als Basis anzuerkennen: sie stellt gewisse Gliederungen in unabänderlicher Weise hin, und der Maler muß sich bescheiden, dieselben mit den Mitteln seiner Kunst zu entwickeln. Nun begrenzen die Linien, welche das Bild umrahmen, materiell nur eine Fläche, aber ideell oder unter dem Gesichtspunkte des Malers öffnen sie den Blick in das Innere, in die Tiefe eines Raumes. Die Gliederung dieses Innern muß aber in ihren Hauptlinien den Linien der Umrahmung entsprechen, wenn die durch die Architektur bezweckte Harmonie nicht zerstört werden soll. Hieraus ergibt sich also für den Maler die Anforderung und das Gesetz: daß die Grundlinien

seiner Komposition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen.

Wollen wir jetzt die Kompositionen Raffaels nach den Prinzipien dieses Gesetzes betrachten, so müssen wir allerdings die genialsten Schöpfungen der Kunst gewissermaßen mit Zirkel und Richtscheit zerlegen. Aber wenn das Wunder der Schöpfung des Menschen dadurch nichts von seiner Größe verliert, daß wir seine Gestalt mit dem anatomischen Messer und bis in das mikroskopische Detail analysieren, so wird auch unsere Bewunderung des Genius eines Raffael durch eine analoge Analyse keine Einbuße erleiden. Wir allerdings zerlegen reflektierend die Einheit seiner Schöpfungen in ihre Bestandteile, um das Wesen eben dieser Einheit zu erkennen. Aber dabei sind wir weit entfernt zu behaupten, daß ebenso der Künstler mit mühevoller Berechnung die Einheit seines Werkes aus einzelnen Teilen zusammengesetzt oder zusammengelesen habe. Vielmehr erkennen wir die Größe des Genius gerade darin, daß er das Gesetz nicht einfach befolgt, sondern daß er vom Gesetz erfüllt ist, daß er gewissermaßen zum Träger des Gesetzes wird und fast unbewußt es in seinen Werken verkörpert.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung dieser Werke und beginnen mit demjenigen, welches der Zeitfolge nach das erste ist, der sogenannten Disputa [Abb. 46 oben]. Dargestellt soll werden die Theologie in ihrem Sein und in ihrem Wirken. Sie ist etwas Überirdisches und wirkt im Irdischen. Der gegebene Raum ist der oben angedeutete: ein niedriges Rechteck mit darüber gespanntem Halbkreise.

Durch das Hereinspringen eines Türwinkels in die rechte untere Ecke wird die Grundform in ihrem Wesen nicht alteriert. Ein leichtes Auskunftsmittel genügt hier, die Unregelmäßigkeit zu verdecken. Der gesamte Raum aber wird durch die Seitenpfeiler, die tragen, und durch den Bogen, der getragen wird, in oben und unten geschieden. Gleichmäßig strebt sodann der Bogen von beiden Seiten gen oben nach der Mitte, und eine Senkrechte vom Scheitelpunkte nach unten gezogen teilt den Raum nach rechts und links. Die so gewonnenen beiden Linien, Horizontale und Vertikale, geben aber zunächst nur eine Einteilung der Fläche, sie gewähren noch keine Tiefe nach innen. Soll diese sich ebenso geometrisch-architektonisch aus den Linien der Umrahmung entwickeln, so kann dies, wie wir später sehen werden, allerdings in verschiedener Weise geschehen. Aber eine Weise, und gewiß eine der einfachsten ist die, daß wir die Linien dieser äußeren Umrahmung ohne weiteres auch für den inneren Raum bestimmend sein lassen, und so wie sie sind, perspektivisch auf den inneren Grundplan eintragen. Dadurch gewinnen wir einen der relativ geringen Höhe der Seitenpfeiler entsprechenden Vorgrund, welcher nach hinten halbkreisförmig abschließt. Die Idee einer Nische, einer Apsis, welche dadurch in uns notwendig erweckt wird, muß aber in der oberen, durch den Halbkreis dominierten Hälfte auch formell in einem halbkuppelförmigen Abschluß ihren scharfen Ausdruck finden. So ist die Tiefe gewonnen; aber die äußere Begrenzung dieser Tiefe, die Peripherie, weist uns wieder auf die Mitte des von ihr umschlossenen Raumes hin, und diese darf sich uns nicht bloß ideell in einem Punkte oder einer senkrechten Linie darstellen, sondern muß uns auch körperlich als Masse entgegentreten, wenn wir nicht bei einem

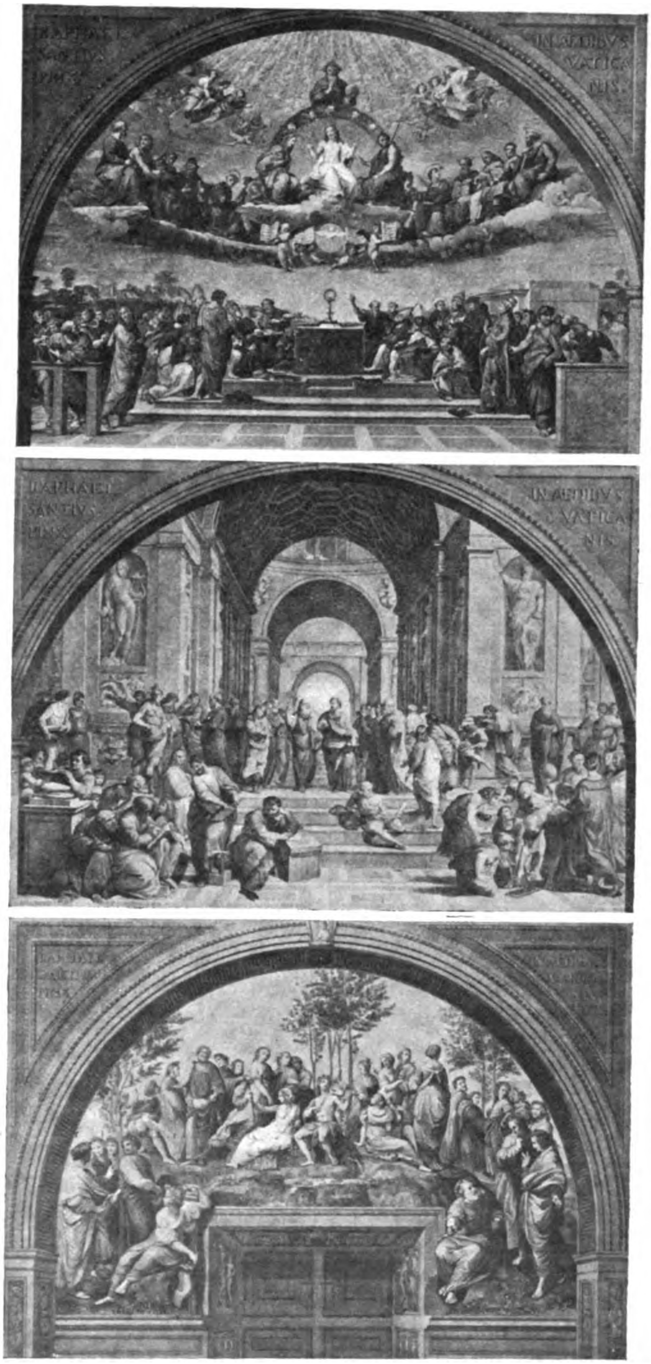
Blick in die Tiefe die Mitte als leeren Raum empfinden sollen. Die Gestaltung der für die Mitte notwendigen Massen ist aber wiederum wesentlich bedingt durch die Natur der äußeren Begrenzung: in der unteren Hälfte werden sich die horizontale Grundlinie und die Senkrechten der beiden Pfeiler, in der oberen der Halbkreis wirksam erweisen und gewissermaßen reproduzieren müssen.

Indem wir so aus der Natur des Raumes ein System von Linien mathematisch oder architektonisch entwickelten, haben wir alle Hauptlinien der Komposition Raffaels bereits gefunden. Die horizontale Teilungslinie scheidet Irdisches und Überirdisches. Präzis in der Vertikale, gerade im Zentrum der Apsis erscheint die dreieinige Gottheit im Bilde des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes; Christus, der Mittler zwischen Himmel und Erde, in der Mitte thronend, ihm zur Seite aber erweitert sich die Komposition durch die Gestalten der Maria und Johannes des Täufers und findet ihren Abschluß durch die halbkreisförmige Glorie, welche die Mittel- und die beiden Seitenfiguren gleichmäßig umfaßt. Um dieses Zentrum gruppieren sich jetzt in weitem Kreise die Erzväter, Apostel und Heiligen. In ihnen tritt die Form der Apsis scharf markiert hervor, und der Wolkenkranz, auf dem sie thronen, übernimmt die Funktionen eines architektonischen Gliedes, eines kräftigen Gesimses, auf dem die Last der Wölbung sicher ruht. Nach oben jedoch soll diese leicht aufsteigen, und diesen Gedanken verkörpern wiederum die schwebenden Engelgestalten, in denen nicht nur dieses Aufstreben, sondern auch die Verengerung der Apsis nach ihrem Scheitelpunkte zu in feinster Weise ihren Ausdruck findet. Gewiß ist es auch hier nicht Zufall, daß, wenn wir die Apsis nach ihrer Höhe in drei gleiche Teile zerlegen, der Schwerpunkt der sitzenden Figuren und die Schultern der Engel, in denen das Streben nach oben sich am kräftigsten offenbart, gerade mit den Linien dieser Dreiteilung vollständig zusammenfallen.

Eine Vermittelung nach unten zu gewähren die vier Engel mit den Evangelienbüchern unter der Glorie Christi. Sie scheinen radienförmig unter dem Zentrum hervorzuströmen; aber in den beiden äußeren gewinnt die gerade nach oben strebende Bewegung die Oberhand, und so vermitteln sie den Übergang von den gerundeten Linien, die in der ganzen oberen Hälfte herrschen, zu den scharf eckigen Linien des Altars, der die Mitte des unteren Szenenraums einnimmt. Breite Stufen auf allen Seiten leiten den Blick auf ihn hin, und auf ihm, wiederum in der vertikalen Teilungslinie des Ganzen, erscheint das Sakrament ausgestellt, durch welches die im Himmel thronende Gottheit auf Erden symbolisch vertreten wird.

Um dieses herum sind die Lehrer der Kirche in feierlicher Versammlung vereint. An beiden Enden treten die Figuren bis nahe an die Grundlinie des Gemäldes hervor; und hier hat der Künstler von der durch die Türöffnung bedingten Unregelmäßigkeit des Raumes einen eigentümlichen Vorteil gezogen. Er benutzt die Umgrenzung der Tür als eine Schranke, durch welche die freie Bewegung der zunächst stehenden Figur gehemmt erscheint. Indem sich nun diese stark vorbeugt und der entsprechenden Figur auf der entgegengesetzten Seite eine analoge Bewegung gegeben ist, wird unser Blick wie mit Notwendigkeit von den Seiten weg nach der Mitte gelenkt, wo die Figuren, dem Altar sich mehr annähernd ihn zuletzt wie in einem Halbkreise umschließen und so auch hier die Apsisform in

freiererWeise, aber immer noch mit genügender Bestimmtheit zur Anschauung bringen. Vervollständigt wird diese Disposition der Figuren durch die Anordnung des landschaftlichen Hintergrundes. Auf den Seiten zeigen sich uns ein Gebäude und eine Hügelkette gewissermaßen in Frontansicht, die aber bald von ihrer horizontalen Richtung nach der Mitte zu in weitem Bogen perspektivisch abfallen, um im Augenpunkte des Ganzen, im weiten Horizonte der Ebene zu verschwinden, dort scheinen sich Himmel und Erde zu vereinen, und an diese Grenze gelangt würde unser Auge wie von selbst nach oben zu dem weiten Himmelsgewölbe emporgeleitet werden müssen, auch wenn nicht gerade an diesem Punkte das Sakrament, das Symbol des Himmels auf Erden, in den reinen Äther hineinragte und außerdem die erho-



46. Raffaels Disputa, Schule von Athen, Parnaß.

bene Rechte der zunächst stehenden Figur uns energisch nach oben hinwiese.

Das oben aufgestellte Gesetz, daß die Grundlinien der malerischen Komposition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgebung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, findet also in der Disputa seine Erfüllung in der strengsten Weise; und wenn es, soviel ich weiß, bisher noch nicht theoretisch nachgewiesen war, so war es doch schon von vielen empfunden worden. Man meinte aber, diese ungewöhnliche Strenge sei hier bedingt, und deshalb erträglich, durch die religiös symbolische Natur der Aufgabe, während sofort in dem gegenüberstehenden Gemälde, der Schule von Athen [Abb. 46 Mitte], in welcher die Philosophie in ihren hervorragendsten Vertretern dargestellt ist, die Aufgabe selbst den Künstler zu einer freieren Auffassung bestimmt habe. Ich stehe nicht an, diese Ansicht als irrig zu bezeichnen. Die Strenge des religiösen Sujets gestattete eine einfache, sofort klar und sichtbar hervortretende Anwendung des Gesetzes; die größere Freiheit des anderen verlangte eine weit kunstreichere Anwendung desselben, sofern es nicht, statt als eine Schranke gegen Willkür, als beengende Fessel empfunden werden sollte.

Der Raum entspricht dem des gegenüberstehenden Bildes, nur daß der Einschnitt der Tür sich auf der entgegengesetzten Seite findet; und naturgemäß werden wir also wieder auf die gleichen Teilungslinien, die senkrechte und die wagrechte, hingewiesen. Der Schneidepunkt derselben ist der naturgemäße Augenpunkt, in dem alle Linien von der Peripherie aus gleichmäßig zusammenlaufen. Allein wenn dem Künstler hier eine Teilung in eine irdische und eine überirdische Hälfte nicht gestattet war, so tritt sofort der Mißstand hervor, daß der obere Teil materiell das Übergewicht über den unteren hat, während die Sache das Gegenteil verlangt. Es war also der Raum für den gegebenen Zweck gewissermaßen umzugestalten; aber nicht willkürlich, sondern es waren außer den gegebenen Linien und Punkten noch andere ebenso berechtigte zu finden, von denen aus der Künstler die neue Gliederung des Raumes unternehmen konnte. Ein solcher entscheidender Punkt wird gefunden, sofern wir die Senkrechte in der mathematischen Mitte ihrer Höhe schneiden. Sofort gewinnen wir einen anderen Grundton. Der Bogen wird in seiner Bedeutung verkürzt; es bleibt nur ein starkes Segment übrig: die untere Hälfte überwiegt, und ihre rechtwinkligen Begrenzungen müssen in erster Linie bestimmend wirken, das Segment nur subsidiarisch in zweiter.

Um für das Gemälde die Tiefe, den Szenenraum zu gewinnen, auf dem sich die Figuren handelnd zu entwickeln vermögen, trugen wir bei der Disputa die Maße der äußeren Umrahmung auf den Grundplan nach innen. In der Schule von Athen dominiert aber nicht die Höhe, der Bogen, sondern die Breite der Öffnung, weshalb wir oben diese Breite als Norm für die Tiefe der eigentlichen Szene annehmen dürfen. Da nun vom normalen Augenpunkt [Distanz = Bildbreite. Vgl. Schlußbemerkung S. 299] aus gesehen alle von der äußeren Umrahmung nach dem perspektivischen Zentrum gezogenen Linien in der Distanz dieser Tiefe gerade um die Hälfte sich verjüngen müssen, so würde sich auf der Grundfläche des inneren Raumes der Abschluß der Szene in der halben Höhe zwischen

Grundlinie und Zentrum oder auf halber Höhe der Seitenpfeiler ergeben. Nachdem wir aber die horizontale Teilungslinie der Gesamthöhe aus dem perspektivischen Zentrum in die mathematische Mitte der Senkrechten verlegt haben, werden wir auch nach dem Hintergrunde zu eine Erhöhung der Grundfläche um so viel verlangen, als jene Teilungslinie über dem perspektivischen Zentrum liegt. Dadurch aber entsteht eine doppelte Grundfläche, die eine, welche sich von der Grundlinie des Ganzen nach hinten, die andere, welche sich von der gefundenen Linie im Hintergrunde nach vorn entwickelt. Eine Vermittelung zwischen beiden ließe sich wohl in verschiedener Weise herstellen, am natürlichsten aber gewiß in der beiden gemeinsamen Mitte. — Einfach gliedert sich die Breite: ihre ganze vordere Weite stellt sich uns auf der Szenenwand in präziser Halbteilung dar. Wollen wir von hier aus die Tiefe verdoppeln, so wird sich die Weite wiederum um die Hälfte, bei nochmaliger Verdoppelung um die Hälfte der Hälfte verengen.

Bis hierher also wirken die geraden Grund- und Seitenlinien der Umrahmung und die Teilungslinien der Fläche auf die Gliederung des Raumes bestimmend ein. Es fragt sich nun aber weiter, auf welche Weise eine rationelle Vermittelung zwischen diesen in rechten Winkeln aufeinander stoßenden Linien und dem den oberen Raum umspannenden Bogen zu finden ist, wodurch auch diesem seine Bedeutung und sein Einfluß gewahrt bleibe. Die Senkrechten, welche, vom Zentrum aus gerechnet, beide Seiten der Szenenwand halbieren, berühren nach oben den Bogen in einem Punkte, wodurch derselbe ebenfalls in einem rationellen Verhältnisse durchschnitten wird. Der Abschnitt beträgt vom Zentrum gerade ein Drittel des Halbbogens. Der Halbierungspunkt dieses letzteren hat also hier wie in der Disputa keine maßgebende Bedeutung und wird überhaupt erst für das Auge sichtbar hervortreten, wenn auch das zweite Drittel des Bogenabschnittes durch eine der ersten parallele Teilungslinie zur Geltung gelangt ist. Auf diese Weise gewinnt also der Bogen schon auf die Gliederung der Seiten einen freilich nur subsidiarischen Einfluß. Wenden wir uns jetzt nach der Mitte, so ist die Bogenweite in der Distanz der Szenenwand durch die Öffnung derselben gesetzmäßig gegeben. Aber da wir die horizontale Teilungslinie über das Zentrum emporgerückt haben, so vermag er sich nicht in einfacher Verjüngung auf seiner Grundlinie zu entwickeln, sondern gleichfalls erst weiter aufwärts zur Geltung zu gelangen. Hier nun möge mir, um längere Erörterungen zu vermeiden, ein Vergleich gestattet sein. Wie in der Musik die Harmonie nicht zerstört wird, wenn in einzelnen Teilen die Melodie eine volle Oktave über den ursprünglichen Grundton verlegt wird, so wird es auch hier gestattet sein, den Bogen gewissermaßen eine Oktave höher, von der Grundlinie auf die Peripherie zu übertragen. Allerdings wird er dadurch dem Auge in der Frontansicht entzogen; aber um so freier entwickelt er sich nach innen auf den im Zentrum zusammenlaufenden Radien, die seine Basis bilden.

So ist eine Reihe von Linien und Punkten gefunden, an der wir die Komposition Raffaels zu messen vermögen. Durch die äußere Umrahmung öffnet sich uns der Blick in einen weiten, in seiner Tiefe der vorderen Breite entsprechenden Szenenraum, dessen Grundfläche sich hinten um so viel über dem natürlichen Boden erhebt, als die Mitte der Gesamthöhe über

der perspektivischen Teilungs- oder Horizontlinie liegt. Die Vermittelung der beiden Flächen ist in der Mitte der Tiefe gegeben, nicht in einer senkrecht steil abfallenden Fläche oder Proszeniumswand, sondern durch sanft ansteigende Stufen. Auf dem hinteren Podium erhebt sich ein kräftig-solider Bau in scharfer Gliederung. Die Stärke seiner Fronten ist durch die Dreiteilung der umrahmenden Bogenhälften gegeben. Seine mittlere Bogenöffnung entspricht in ihrer Weite dem Maße der Grundlinie des ganzen Bildes und entwickelt sich nach der Tiefe in einer Halle von der doppelten Länge des Vorraumes [s. Schlußbemerkung S. 300], an die sich ein Querschiff mit Kuppel und eine Fortsetzung des Längenschiffes, beides zusammen der Länge des Vorderschiffes entsprechend, anschließen. Der vorderen Halle entspricht an der entgegengesetzten Seite ein gleicher, oben offener Raum, der nach hinten einen bestimmten Abschluß gewährt. Während aber in dem höher gelegenen Längenschiff das Gewölbe in vollem Bogen frei aufstrebt, tritt das Schlußportal nicht nur auf die ursprüngliche Grundfläche zurück, sondern ein etwas flacherer in einen vollen Halbkreis eingezogener Bogen gemahnt uns zum Schlusse daran, daß auch das Eingangsportal nicht ein vollständiger, sondern ein in seinem Scheitel etwas gedrückter Halbkreis ist.

So ist in streng mathematisch-architektonischer Weise die Szene präpariert, auf der sich die handelnden Personen zu bewegen haben. Äußerlich betrachtet bestehen dieselben in zwei bewegten Gruppen zur Rechten und Linken des Vordergrundes und einer breit sich ausdehnenden Figurenreihe auf der Höhe der Stufen. Hat nun die Gruppierung noch einen näheren Zusammenhang mit den Linien der Architektur? Blicken wir zuerst nach dem Zentrum, so hat die Senkrechte, im Gegensatz zur Disputa, hier nur eine ideelle Bedeutung. Vom Schlußstein des Gewölbes werden wir nach den Seiten gewiesen, und so finden wir nicht im Zentrum, sondern zu den Seiten des Zentrums zwei Figuren, Plato und Aristoteles. Sie erscheinen in Vorderansicht und nehmen in dieser gerade die Breite des Schlußportals ein. An sie schließen sich, ihnen zugewandt, zwei Gruppen an, die von dieser Begrenzung aus bis zu der Senkrechten vortreten, welche das Vorderschiff nach innen abschließt. Von da an entwickeln sich neue Gruppen, durch welche die vorderen Ecken eben dieses Schiffes in scharfer Weise betont werden, während andere Gruppen die Ecken der Seitenhallen beleben. Zwischen ihnen ist auf der einen Seite faktisch eine Lücke, während auf der anderen eine vereinsamt gerade aufrecht stehende Figur geistig nicht minder die Trennung fühlbar macht. Hier sollen die trägen Massen zur Anschauung kommen, auf welchen die das Gewölbe tragenden Pfeiler ruhen. Wo diese dagegen energisch nach oben streben, da erscheinen sie belebt durch die in zwei Nischen aufgestellten Statuen. Von ihnen wird unser Blick auf eine ganze Reihe ähnlicher Figuren hingelenkt, die in der perspektivischen Verkürzung des Längenschiffes nur zum kleinsten Teile sichtbar sind, aber immerhin genügen, um uns diese mächtigen architektonischen Glieder nicht als tote Massen empfinden zu lassen. — Von innen führt uns das radienförmig ausstrahlende Gesims, auf welchem das Gewölbe ruht, wieder nach der Peripherie zurück. Dieselben Radien aber reproduzieren sich auch in der unteren Hälfte der Komposition, nur daß sie uns umgekehrt von der Grundlinie und den inneren Ecken der Gruppen im Vor-

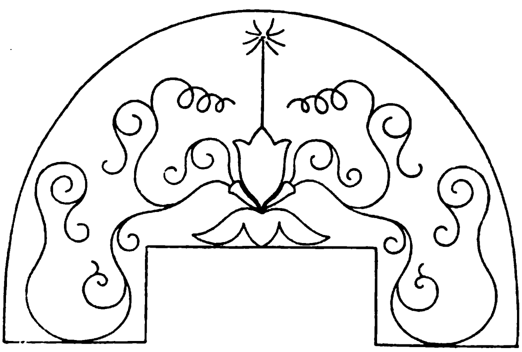
grunde nach der Mitte, gerade zu den Füßen der Hörer des Plato und Aristoteles, hinführen, wie namentlich durch die eine, die Treppen hinaufsteigende Figur symbolisiert wird. Daß in den so gewonnenen Raum zwei Figuren mit einer gewissen Nachlässigkeit gelagert sind, hebt die Bedeutung dieser Linien nicht auf: es sollte offenbar nur die Schärfe und Strenge des Gesetzes für das Auge gemildert werden. — So bleiben uns noch die vielbewunderten Gruppen des Vordergrundes, in denen, wenn je, der Genius des Künstlers in vollster Freiheit sich zu entfalten scheint. Ist es da nicht fast ein Frevel, auch hier noch nach dem mathematischen Gesetz zu fragen? Und doch, wagen wir es! Durch die horizontale Teilungslinie des Ganzen hatten wir den Bogen in seiner Bedeutung verkürzt. Soll das dadurch erzeugte Segment nicht als einziges irrationales Element in der Gliederung des Raumes übrig bleiben, so muß es irgendwo eine Wirkung äußern. Reproduzieren wir es also, wo allein noch eine Möglichkeit gegeben ist, nach unten, und wir werden zu unserer Überraschung finden, daß das ganze geistige Leben, welches diese Gruppen durchweht, sich gerade auf dieser Bogenlinie bewegt. Allerdings erhalten wir unterhalb derselben gewissermaßen zwei tote Ecken. Aber auch das ist nur Gewinn; denn die Unregelmäßigkeit, welche durch das Einschneiden der Tür in den Raum des Bildes verursacht wird, verliert jetzt völlig jede Bedeutung.

Am Ende meiner Analyse dieses Gemäldes will ich gern zugeben, daß dieselbe im einzelnen manche Mängel haben mag, daß sich vielleicht in der Folge mancher Punkt präziser und noch einfacher formulieren lassen wird. Doch glaube ich des positiv Sichern wenigstens so viel festgestellt zu haben, daß Sie diese Mängel mir, und nicht dem Künstler anrechnen, vielmehr mit mir davon überzeugt sein werden, daß das Gesetz architektonischer Raumgliederung in der Schule von Athen nicht laxer als in der Disputa, sondern in gleicher Strenge, aber in weit komplizierterer kunstreicherer Anwendung durchgebildet ist.

Wir gelangen jetzt zum dritten Bilde desselben Zimmers, zum Parnaß, dem Reiche der Poesie [Abb 46 unten]. Der gegebene Raum ist nicht ein fundamental verschiedener, aber ein wesentlich modifizierter: der Bogen ist nicht mehr in seinem Scheitel gedrückt, sondern über den vollen Halbkreis hinaus nach unten verlängert; von der Höhe der Seitenpfeiler ist nur ein Bruchteil übrig geblieben oder, wie wir allerdings zugeben müssen, nach dem eigenen Ermessen des Künstlers übrig gelassen worden. Die bedeutendste Veränderung aber ist, daß die Mitte der Grundlinie durch die Öffnung eines Fensters zerschnitten und in einen höheren Plan hinaufgerückt ist. Die Schwierigkeiten, welche dadurch für die räumliche Komposition entstanden, sind hier allerdings in erster Linie überwunden durch die Genialität in der geistigen Auffassung der Aufgabe. Geben wir selbst zu, obwohl es keineswegs selbstverständlich ist, daß Apollon, die Musen und die Dichter unentbehrliche Elemente der Komposition waren, so ist doch damit noch in keiner Weise der geniale Gedanke gegeben, durch welchen Raffael diese geistigen Elemente in einen notwendigen Zusammenhang mit dem Raume brachte. Auch in der Disputa haben wir eine bestimmte Wechselbeziehung zwischen Himmlischen und Sterblichen. Aber wenn auch der Christenglaube das Wunder einer persönlichen Erscheinung der Gottheit nicht ausschließt, so bleibt es doch eben ein Wunder, eine Ausnahme; und der Künstler tat wohl, statt

der Gottheit selbst, auf Erden nur ihr Symbol zu zeigen. Nicht so fern stehen der Phantasie der Sterblichen die Götter des Gesanges. Zwar sind es nur ausgewählte Geister, die ihres Umganges gewürdigt werden; aber diese Auserwählten leben mit ihnen in wirklicher Gemeinschaft, allerdings nicht im Schmutze des Irdischen, sondern da, wo Himmel und Erde sich berühren, auf den reinen Höhen des Parnaß. In dem hohen Bogen unseres Gemäldes symbolisiert sich das Himmelsgewölbe. Von der Grundlinie aber, der Basis des Irdischen, werden wir in der Mitte emporgehoben in eine höhere Region. Dort, auf dem Gipfel des Parnaß thronen die Göttlichen; zu ihnen steigen empor, um sie herum scharen sich die begünstigten Sterblichen.

So erwächst also schon der poetische Grundgedanke des Ganzen auf dem Boden des gegebenen Raumes. Daß derselbe auch in der Gliederung des einzelnen noch weiter wirkte, wird nicht schwer zu beweisen sein. Ziehen wir einmal unser Netz von Linien, deren architektonische Bedeutung wir bereits kennen: die Senkrechte vom Scheitel aus und die beiden ihr parallelen Teilungslinien der Seiten, die Wagrechte in der Mitte der Höhe, und ihr koordiniert wiederum zwei Parallelen; endlich die Reproduktion des durch die mittlere Wagrechte abgeschnittenen Bogensegmentes. Diese letztere führt uns, gerade wie in der Schule von Athen, durch die geistige Diagonale der Seitengruppen nach der halben Höhe der Peripherie. Wie aber in jenem Bilde die Szenenwand durch die Ecken des Mittelschiffes in scharf mathematischer Weise gegliedert ist, so treten uns hier gerade auf denselben Linien des Raumes die kräftigen Gestalten des Homer und der vom Beschauer abgewendeten Muse gewissermaßen wie die Eckpfeiler der Mittelgruppe entgegen, die in sanfter perspektivischer Verkürzung, der gelinden Spannung des über ihr befindlichen Bogens entsprechend, nach dem Hintergrunde zu sich entwickelt. In den Figuren des Apollon aber und der beiden sitzenden Musen, die räumlich und geistig die Mitte des gesamten Raumes einnehmen, reproduziert sich der Halbkreis der äußeren Umrahmung gerade ebenso, wie bei der Disputa in der Glorie, welche die Gestalten des Christus, Johannes und der Madonna umfaßt.


47. Arabeskenschema für den Parnaß.

Doch es widerstrebt mir, gerade bei diesem Bilde noch weiter nach Zollen und Zahlen zu rechnen, wo ebenso wie bei der anmutigsten Poesie trotz des strengsten und vollendetsten metrischen Baues uns doch überall die Phantasie in ihrem freiesten Schwunge anweht. Die Poesie liebt das Gleichnis: erlauben Sie daher, daß auch ich Ihnen das Gesetzmäßige dieser Komposition durch ein Gleichnis zu erklären versuche oder, sagen wir: durch eine Übersetzung in einen anderen Dialekt der Kunstsprache.

Die griechische Kunst hat ein Arabeskenschema ausgebildet, das höchst

einfach in seinen Elementen, aber unendlicher Variationen fähig, auch in neuerer Zeit vorzugsweise geeignet zu schöngegliederter Ausschmückung architektonischer Flächen befunden worden ist. Entwickeln wir einmal ein solches Schema für den Raum des Raffaelschen Gemäldes. Im Mittelpunkte erhebt sich auf der Basis umgeschlagener Blätter ein Blatt- oder Blumenkelch, aus dem ein Blütenstengel oder lange Staubfäden hoch aufschießen. Zu beiden Seiten des Kelches sprießen doppelte schöngeschwungene Ranken hervor, die oberen zunächst auf- und absteigend, die unteren zuerst nach den Seiten sich entwickelnd und von da steil aufstrebend und oben nach rechts und links sich teilend und leicht verzweigend. Schon vorher aber, wo sich der Raum nach der Tiefe öffnet, zweigt sich vom Hauptstamme ein Teil ab, um zuerst die Tiefe zu erreichen und dann sich wieder nach der Höhe zu erheben und in leichten Ranken aufzusprießen. Das streng Mathematische dieses Schemas bedarf keines Beweises. Die Hauptlinien desselben fallen aber durchaus zusammen mit den Grundlinien der Komposition Raffaels. Im kastalischen Quell, der zu Apollons Füßen herabrieselt, haben wir die Basis umgeschlagener Blätter, in Apollon den zentralen Blattkelch; in den beiden sitzenden Musen die erste Entfaltung der Seitenranken; in der dahinter aufgestellten Gruppe die zweite, nach oben strebende Entwickelung derselben, während uns die dritte zu den sitzenden Figuren des Vordergrundes herab- und an den stehenden wieder heraufführt. In den Gruppen schlanker Lorbeerbäume endlich finden wir das Aufsprießen leichter Blütenstengel und Staubfäden wieder.

So lösen sich uns die Hauptlinien der ganzen Komposition in ein leichtes und anmutiges Spiel auf; und wo wir etwa kleine Abweichungen von der strengen Regel finden, da dürfen wir nicht vergessen, daß hier an die Stelle der Pflanzenorganismen lebendige Gestalten treten, in denen die Bedeutung des Geistigen zuweilen die Schranke des mechanischen Gesetzes zu durchbrechen, zugleich aber die dadurch entstandene Disharmonie wieder in einer höheren Harmonie aufzulösen vermag, wovon wir uns bald an einem hervorragenden Beispiele in wirklich überraschender Weise überzeugen werden.

Ich übergehe die Gemälde der vierten Wand, welche die Jurisprudenz zum Inhalte haben. Das Fenster rückte hier so hoch in den Bogen hinauf, daß nur ein kleiner Abschnitt übrig blieb, der mit den Seiten eine einheitliche Vermittelung nicht zuließ. Raffael teilte also den Raum, zeigte in getrennten Seitenblättern die Einsetzung des weltlichen und geistlichen Rechtes, in dem oberen, in den drei Figuren der Weisheit, Mäßigung und Stärke, die Grundbegriffe, auf denen das Recht und seine Ausübung beruht. Es genügt zu sagen, daß uns auch hier in dem harmonischen Spiele der Linien das Walten räumlicher Gesetze angenehm berührt.

So gelangen wir zum zweiten Zimmer und wenden uns hier zuerst zu dem Bilde der Messe von Bolsena, der Darstellung des Wunders, welches durch die der geweihten Hostie entfallenden Blutstropfen einen zweifelnden Priester von der Wahrheit der Transsubstantiationslehre überzeugte, des Wunders, welches bekanntlich zur Einsetzung des Fronleichnamsfestes den Anlaß gab. Der Raum ist dem des Parnaß analog, aber mit der sehr wesentlichen Modifikation, daß das Fenster stark auf die eine Seite gerückt und dadurch der untere Raum in sehr ungleicher Weise geteilt ist. Diese

Schwierigkeit, die wohl manchen ratlos gemacht hätte, bot Raffael nur den willkommenen Anlaß zur Entfaltung neuer Schönheiten. Wiederum tritt es uns hier zuerst als ein genialer Gedanke entgegen, daß der Künstler in der durch das Fenster emporgehobenen Grundfläche den über den Boden der Kirche erhöhten hohen Chor gegeben sein ließ, unter dem sich gewissermaßen der Eingang in die Krypta öffnete. Treppen führen von beiden Seiten auf die Höhe, und indem Raffael auf der schmalen Seite die Ecke des Fensters als Stufe benutzte, auf der anderen aber die Fläche über die Ecke hinaus ausdehnte, fand er eine Ausgleichung, auf der sich die architektonische Gliederung des oberen Teiles frei entwickeln konnte. Der Altartisch tritt in die Mitte; dahinter bietet eine Art von Chorstühlen einen Abschluß, der in seinen Ecken und dem sanft eingebogenen oberen Umriß sehr bestimmt an die Linien der Gruppe hinter Apollon im Parnaß erinnert. Der regelmäßig gegliederte Bau des Chorschiffes schließt den Hintergrund ab und gibt dem Bilde die nötige Tiefe. So ist der Schauplatz in wenigen, aber bestimmten Zügen vorbereitet. Aber warum rückte Raffael den betenden Papst vom Altar etwas ab? Warum dehnte er die Grundlinie des Chors nicht bis zu dem Punkte aus, der genau der linken Fensterecke entspräche? Ist dies Willkür des Künstlers? Keineswegs; die Erklärung dieser scheinbaren Anomalie haben wir vielmehr in einem höheren Gesetze zu suchen. Trotz des geschickten Auskunftsmittels in der Treppenanlage bleibt immer materiell der Raum rechts vom Zentrum der größere, und das mechanische Gleichgewicht wäre nur herzustellen gewesen durch eine unkünstlerische Amputation eines Stückes rechts vom Fenster. Hier blieb nur ein Ausweg übrig, nämlich das räumlich gestörte Gleichgewicht herzustellen durch das geistige, das Metrum zu ergänzen durch den Rhythmus. Die ganze rechte Hälfte erscheint wie mühsam gedehnt, als eine träge Masse. Nirgend in den zeremoniell aufgestellten zehn Figuren zeigt sich eine Spur geistiger Emotion; eher, möchte man sagen, empfinden wir eine gewisse Langeweile. Diese zehn Längen des künstlerischen Versmaßes sind nun auf der Gegenseite aufgelöst in zweiundzwanzig Kürzen: denn von so vielen Figuren sind wenigstens teilweise die Köpfe sichtbar. Während dort alles gedehnt war, ist hier alles gedrängt und belebt durch die mannigfachsten Abstufungen der lebendigsten Affekte. Bis zur Höhe der Chorstühle sind zwei Jünglinge emporgeklommen; aber weit entfernt, das künstlerische Gleichgewicht zu stören, dienen sie vielmehr, in einem höheren Sinne es herzustellen.

Gegenüber der Messe von Bolsena finden wir die Darstellung der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse. Treppen führen zu den Seiten des hier in der Mitte befindlichen Fensters nach dem erhöhten Terrain, auf dem sich das Gefängnis turmartig erhebt. Die Höhe der Stufen beträgt ein Drittel, die des Turmes bis zum Gesims die Hälfte der Gesamthöhe. Die Weite des Gitterfensters im Gefängnis entspricht der perpendikulär darunter befindlichen äußeren Lichtöffnung des Fensters; die Pfeilerstärke der Hälfte der Breite. Diese wenigen Grundverhältnisse genügten zu der Anlage des Ganzen, das hier aus spezifisch malerischen Gründen einfacher als sonst zu halten war. Der Raum nämlich, über einem hellen Fenster und von der anderen Seite durch das in einen engen Hof mündende Fenster sehr schwach beleuchtet, ist der dunkelste im ganzen Zimmer und deshalb für malerische Detailwirkung höchst ungeeignet. So war es wiederum die

Natur des Raumes, die hier den Anlaß bot zur Wahl eines Nachtstückes, in welchem das natürliche Dunkel nur stellenweise durch ein künstliches Licht, den vom Engel ausgehenden Glanz oder durch den matten Schein des auf den Stahlrüstungen der Wächter sich brechenden Fackel- und Mondlichtes erhellt wird.

Es würde nun von den Bildern der beiden anderen Wände, dem Heliodor und Attila, zu handeln sein. Allein ich verzichte darauf, weil die bisher dargelegten Prinzipien hier nicht mehr oder in weit geringerem Maße hervortreten als in den betrachteten Gemälden. Eine gewisse Eile in der Ausführung dieser und aller noch folgenden Bilder ist historisch nachgewiesen. Mag es sein, daß Raffael selbst nicht mehr die frühere Sorgfalt in allen Entwürfen anwandte: sicher ist, daß er namentlich nach Julius II. Tode zur Eile gedrängt wurde, und ebenso, daß er durch äußere Verhältnisse seinen Auftraggebern gegenüber etwas von seiner eigenen Freiheit eingebüßt hatte. So existieren Entwürfe zum Heliodor, in denen die Gruppe mit Julius II. zur Linken ganz fehlt; vom Attila, wo ebenso die Gruppe mit Papst Leo, wenn auch nicht ganz fehlt, doch durchaus in den Hintergrund gedrängt ist. Durch ihre vorwiegende Betonung mußte dem Künstler im eigentlichsten Sinne das Konzept verrückt werden; und wenn sich auch das Verdienst Raffaels nach vielen anderen Seiten hin in einem glänzenden Lichte zeigt, so trat doch die strengere Durchführung architektonischer Prinzipien mehr in den Hintergrund. Falsch indessen wäre es, anzunehmen, daß Raffael selbst aus inneren Gründen diese strengeren Prinzipien etwa als mit seiner künstlerischen Freiheit fernerhin unverträglich aufgegeben hätte. Zum Beweise dafür mag es mir erlaubt sein, auf ein anderes Freskobild hinzuweisen, das Raffael erst in dieser späteren Zeit, aber unbedrängt und unbeengt durch äußere Rücksichten ausführte: das sind die Sibyllen in S. Maria della pace. Für sie war ein fest in die Architektur eingerahmter Raum gegeben, der seiner Natur nach nicht den Blick in eine landschaftliche Tiefe eröffnet, sondern mehr hochreliefartig oder wie das Giebelfeld eines Tempels zu füllen war. Architektonisch bestimmt ist er durch die schmalen tragenden Grundflächen, von denen aus die Seitenpfeiler nach oben und die beiden Seiten des Bogens nach ihrem Zentrum emporstreben, während die obere Linie nur abschließend, nicht aktiv wirkend erscheint. Die statisch-mechanische Natur dieser Linien ist es, deren künstlerische Verkörperung sich Raffael bei seiner Komposition in erster Linie als Ziel vorsetzte. Durch zwei gegen außen zu schwebende Engel werden wir nach den oberen Ecken hingewiesen, wohin uns ebenfalls die beiden an den Seiten sitzenden Sibyllen führen. Diese beiden Seitenräume werden von dem zwischen ihnen befindlichen Mittelraum noch besonders durch zwei stehende auf Tafeln gelehnte Flügelknaben abgeschieden. An die emporstrebenden Seiten des Gewölbes lehnen sich sodann in ihrer ganzen Bewegung die beiden anderen Sibyllen, während die vom Zentrum absteigenden Linien desselben Gewölbes in den beiden nach unten gewendeten Engeln ihren Ausdruck finden, und endlich der Schlußstein noch besonders durch ein fackeltragendes Knäblein symbolisiert ist. So haben wir den Raum durchmessen, und nur zwischen den oberen Ecken und ihrem Zentrum bleiben zwei freie Stellen übrig, gerade dort, wo nichts architektonisch zu tragen oder zu stützen ist. Sonst tritt nur einmal eine Bewegung aus dem vollen

Flusse der Linien heraus, die der ältesten Sibylle. Aber gerade diese Bewegung ist wieder bedingt durch eine Eigentümlichkeit des Raumes. Dort nämlich stößt eine Wand in rechtem Winkel auf die Begrenzung des Bildes und ein unmittelbar darüber befindliches Fenster wirft einen starken Schlagschatten auf diese Ecke, einen Schatten, durch welchen die dort sitzende Figur gewissermaßen von der architektonischen Linie weg nach dem Lichte gedrängt wird.

So entwickelte hier Raffael aus neuen Anforderungen neue Schönheiten durch eine verschiedene Anwendung, aber durch ebenso strenges Festhalten an dem architektonischen Gesetz. Wie aber, dürfen wir wohl schließlich fragen, verfuhr Raffael, wo die Architektur auf den Raum nicht bestimmend einwirkte, wo also die Phantasie des Künstlers durch ihre Anforderungen nicht gebunden war? Zur Beantwortung dieser Frage kehren wir nach dem Vatikan zurück, um zum Schlusse noch ein Bild unserer Prüfung zu unterziehen: die Schlacht des Konstantin. Wie ein breiter Teppich spannt sich das Gemälde von mehr als der doppelten Breite der Höhe auf weiter Wand aus, von unbewegten geraden Linien umschlossen. Hier ist mathematisch eigentlich nur ein Punkt, das Zentrum, mit Notwendigkeit gegeben; und diesen allerdings hielt Raffael in bestimmter Weise fest: präzis in der Kreuzung der Diagonalen erscheint die Figur Konstantins zu Pferde. Wie aber war weiter ein Gesetz für die Gliederung des Raumes zu finden? Raffael suchte und fand es in der Natur des darzustellenden Gegenstandes. Auch eine Schlacht ist ein Kunstwerk. Zwar mag zuweilen die rohe physische Gewalt der Massen den Sieg verleihen: aber eine höhere Bürgschaft für denselben gewährt erst die Kunst, welche diese Massen zu leiten und mit Aufwand der geringsten Kraft die größten Wirkungen zu erzielen versteht. Einen solchen nicht zufälligen, sondern nach dem Gesetze der Kunst errungenen Sieg nun darzustellen unternahm Raffael. Die kunstmäßigen taktischen Linien, Bewegungen und Kräfte, welche die Entscheidung herbeiführen, bestimmen für ihn auch die künstlerischen Gliederungen der Darstellung im Bilde. Dem Konstantin soll der Einzug in Rom verwehrt werden. Die natürliche Verteidigungslinie, der Tiber, öffnet nur auf einem Punkte durch eine Brücke den Zugang. Jenseits derselben in der Ebene stellt Maxentius sein Heer zur Verteidigung des Überganges auf. Im Bilde erblicken wir im Zentrum diese Ebene, rechts die Brücke und den vorderen Lauf des Tiber, links die Höhenzüge, über welche Konstantin heranziehen mußte, ihnen entsprechend rechts eine Hügelkette auf dem anderen Ufer, während in der Mitte zwischen beiden ein weiter Blick in das obere Tibertal sich öffnet. Jetzt entwickelt sich der Angriff Konstantins, aber nicht direkt auf das Zentrum des Feindes, von dem immer noch ein Zurückweichen auf die allerdings schmale Rückzugslinie der Brücke möglich gewesen wäre. Der erste und Hauptstoß erfolgt vielmehr in der Flanke; der linke Flügel drängt von der Seite nach dem feindlichen Zentrum. Jetzt aber, wo dieses erreicht ist, in dem Moment, wo die Brücke forciert und die Masse des feindlichen Heeres von der einzigen Rückzugslinie abgedrängt wird, rückt das bisher zurückgehaltene Zentrum mit Konstantin selbst energisch vor, während gleichzeitig Reitermassen des rechten Flügels den linken des Feindes umgehen und diesen gleichfalls auf das Zentrum zurückwerfen. So ist des Maxentius Heer zwischen Konstantin und Tiber einge-

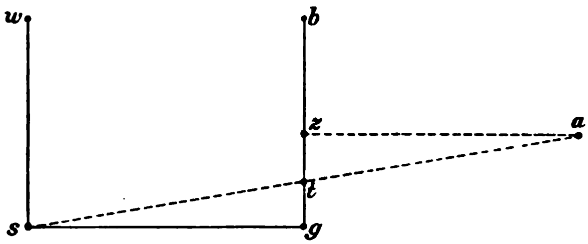
keilt und unentrinnbarer Niederlage preisgegeben, indem, was dem Schwerte entflieht, in den Wellen des Flusses seinen Tod findet. Diesen ganzen Vorgang erblicken wir im Bilde: rechts den entscheidenden Kampf um die Brücke, links die vordringenden Reitermassen, im Zentrum Konstantin selbst. Nicht eine oder einzelne Episoden sind dargestellt, sondern quer durch das ganze Bild zieht sich Kampf, und die Wirkung der auf den Flügeln tätigen Kräfte kulminiert im Zentrum, wo die Seele des Feindes im Haupte des im Schlamme versinkenden Maxentius durch Konstantins Lanze getroffen werden soll. — Nur eine Gefahr blieb dem Künstler zu meiden übrig. Die langgedehnte Schlachtreihe konnte namentlich in ihrer oberen Begrenzung künstlerisch zu einförmig, zu ungegliedert erscheinen. Zwei Legionsadler mit dem Kreuze und eine Reiterstandarte, die hinter Konstantin in den reinen Horizont hineinragen, würden sie für das äußere Auge kaum genügend unterbrechen. Aber diese sichtbaren Symbole der drei Heeresabteilungen weisen uns nach oben, wo in drei Engeln die göttliche Hilfe als eigentlich entscheidendes Moment erscheint. Sie sind das Zünglein an der Wage, in der das Geschick der Schlachten gewogen wird. Aber auch ihr Wirken ist nicht ein allgemeines, zufälliges oder willkürliches. Geradeaus dringt der mittlere vorwärts; ein zweiter zu seiner Linken schwebt nicht eigentlich zu seiner Seite, sondern er begegnet ihm von der Seite kommend in der Bewegung nach demselben entscheidenden Mittelpunkte: es ist der Genius, die personifizierte Potenz des linken Flügels, während die ergänzende Kraft des rechten in dem dritten Engel wirksam erscheint, der noch etwas nacheilend bald den verhängnisvollen Kreis schließen wird. — So tritt uns also über der Mitte, über dem irdischen Lenker der Schlacht, die geistige Idee derselben, auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt, entgegen, und indem sich dieselbe zugleich als der Ausfluß einer höheren überirdischen Macht erweist, kann ihr der irdische Sieg nicht fehlen.

Ich stehe am Ende meiner Erörterungen und hoffe, daß Ihre Verehrung für Raffael durch dieselben keine Beeinträchtigung erlitten haben wird. Ein Begriff allerdings, der der sogenannten künstlerischen Freiheit, wird etwas bestimmter und strenger gefaßt werden müssen, als es gewöhnlich geschieht. Allein im Begriffe der Freiheit selbst liegt bereits die notwendige Beschränkung. Freiheit ohne Schranke ist Willkür, und Willkür ist ebenso unkünstlerisch wie Unfreiheit. Erst durch das Gesetz, innerhalb des Gesetzes kann wahre Freiheit bestehen und gedeihen; und so erkennen wir auch die Größe und den Vorzug Raffaels nicht darin begründet, daß er sich über das Gesetz stellt, sondern daß er es als Schranke gegen Willkür willig anerkennt und vollkommener als andere erfüllt.

[Schlußbemerkung, zu S. 290. 292. „Augenpunkt" heißt die senkrechte Projektion des betrachtenden Auges oder Projektionszentrums auf die Bildfläche. So versteht auch der Verfasser das Wort S. 289 Z. 25 und S. 290 Z. 24; im letzten Abschnitt von S. 290 aber nennt er „Augenpunkt" den Ort des Auges selbst und „perspektivisches Zentrum" das, was er vorher „Augenpunkt" nannte. Die auch sonst etwas schwierige Stelle will besagen: „Da nun vom normalen Standpunkt aus gesehen die im Bilde von der Umrahmung nach dem Augenpunkt gezogenen geraden Strecken halbiert erscheinen müssen, wenn man die entsprechenden senkrecht zur Bildfläche laufenden Linien des Objektes in der Distanz der Szenentiefe (durch die Szenenwand) schneidet, so würde sich etc. etc." Daß Brunn —

vielleicht gestützt auf Hummels Freie Perspektive (I 181, Berlin 1824), die er besaß — als „normal“ eine der Bildbreite gleiche Distanz des Beschauers vom Bilde aufgefaßt wissen will, ergibt sich, wie die folgenden Bemerkungen dartun sollen, aus der Stelle selbst.

Ein senkrechter Schnitt — s. die Figur — treffe die Szenenwand in *ws*, den Szenenboden (ohne Treppenerhöhung) in *sg*, das Bild in *gb*, die Fußlinie der Wand im Punkte *s*, ihr Abbild in *t*, die Grundlinie des Bildes in *g*; *a* ist das Auge, *z* das Zentrum, der „Augpunkt“ des Bildes, *az* die sogenannte Distanz, *sg* die Szenentiefe und somit auch die Bildbreite, da Brunn diese als Norm für die Tiefe der Szene nimmt. Es ist nun Dreieck *azt* ähnlich Dreieck *sgt* und also immer



$$az : zt = sg : gt,$$

wie auch die Distanz gewählt werde. Wenn man aber mit Brunn *t* in halbe Höhe zwischen *g* und *z* und damit speziell $zt = gt$ setzt, so ergibt sich auch $az = sg$ oder

Distanz = Szenentiefe = Bildbreite. —

Die hohe Gesetzmäßigkeit in der „Schule von Athen“ wird nur noch ersichtlicher nach einer kleinen Verbesserung der Maßergebnisse Brunns, auf die er den aufmerksamen Leser sozusagen selbst hinführt. Er setzt die Weite des Vorderschiffes am hinteren Ende gleich der Bogenspannung, am vorderen aber offenbar gleich dem Zwischenraum der etwas (vielleicht um ein Fünftel der Szenentiefe) vorspringenden und auseinander tretenden Pfeiler, denn nur dieser beträgt nahezu die Hälfte der Bildbreite. Diese ungleichmäßige Behandlung der Eingänge des Schiffes führt zu einer Überschätzung seiner Länge. Läßt man es auch vorn erst mit der Wölbung beginnen, so stellen sich — eine künstlerisch unerhebliche Abweichung bei der Szene nicht in Anschlag gebracht — Szene, Vorderschiff, Kuppelraum und Hinterschiff sämtlich als gleichtief heraus — eine Vereinfachung, die Brunn, nach seinen Worten auf S. 293 zu schließen, gewiß selbst freudig begrüßt haben würde.

Hermann Brunn.]

Raffaels sixtinische Madonna.*)

(1885.)

Als ich kürzlich nach jahrelanger Pause in Dresden wieder einmal vor Raffaels sixtinische Madonna trat, fühlte ich mich durch den überwältigenden Eindruck dieses Werkes geradezu überrascht; ich vermochte nur mich diesem Eindrucke hinzugeben, ohne weiter zu fragen, worauf diese außergewöhn-

---

*) Deutsche Rundschau, 1886, Bd. 47, S. 33—48.

liche Wirkung beruhe. Am folgenden Tage führte mich der Zufall mit einem meiner Zuhörer zusammen, der nicht lange vorher den Versuch gemacht hatte, die auf formaler Analyse beruhende Betrachtung eines Kunstwerkes, wie ich sie mehrfach an griechischen Götteridealen geübt, auch auf Werke der neueren Kunst anzuwenden. Auch er hatte den gleichen Eindruck erhalten, sprach es aber noch ausdrücklich aus, daß ihm gegenüber der hohen Vollendung eines solchen Werkes der Gedanke an eine analytische Prüfung desselben bisher noch gar nicht gekommen sei. Diese Worte ließen, mir selbst unbewußt, einen Stachel in mir zurück. Denn als ich am anderen Morgen wiederum vor das Bild trat, betrachtete ich dasselbe plötzlich mit verändertem Auge. Es fiel mir auf, daß der Vorhang rechts vom Beschauer etwas breiter, voller und schwerer behandelt war, als links; daß auf der linken Seite der Mantel des Papstes die unteren Wolken fast ganz bedeckt, während diese rechts unter der heiligen Barbara offen liegen; daß die beiden Engel über die untere Brüstung in ungleicher Höhe hervorragen; und nachdem einmal das Auge kritisch gestimmt war, wollten ähnliche Beobachtungen kein Ende nehmen. *) Aber merkwürdig! je mehr sie sich häuften, je zahlreicher sich solche Ungleichheiten dem Auge aufdrängten, um so mehr machte sich das Empfinden geltend, daß durch dieselben die Schönheit des Werkes, weit entfernt, eine Einbuße zu erleiden, in gesteigertem Glanze hervortrete. Hier lag also ein Widerspruch vor, sei es ein wirklicher oder ein scheinbarer. Dürfen wir den Versuch wagen, ihn zu lösen? Es wird an warnenden Stimmen nicht fehlen: hüten wir uns, den Zauber höchster Vollendung in unzureichenden Worten schildern, das zarte Gewebe künstlerischer Linien und Formen mit rauher Hand auflösen und zergliedern zu wollen; begnügen wir uns, das zauberhafte Walten des Genius zu bewundern, dem die Gabe verliehen ist, sich über die tote Regel zu erheben und ihre Starrheit mit künstlerischer Freiheit zu mildern! Aber wo ist die Schranke, welche diese Freiheit von Willkür scheidet? was ist die so vielfach besprochene Freiheit des menschlichen Willens überhaupt?

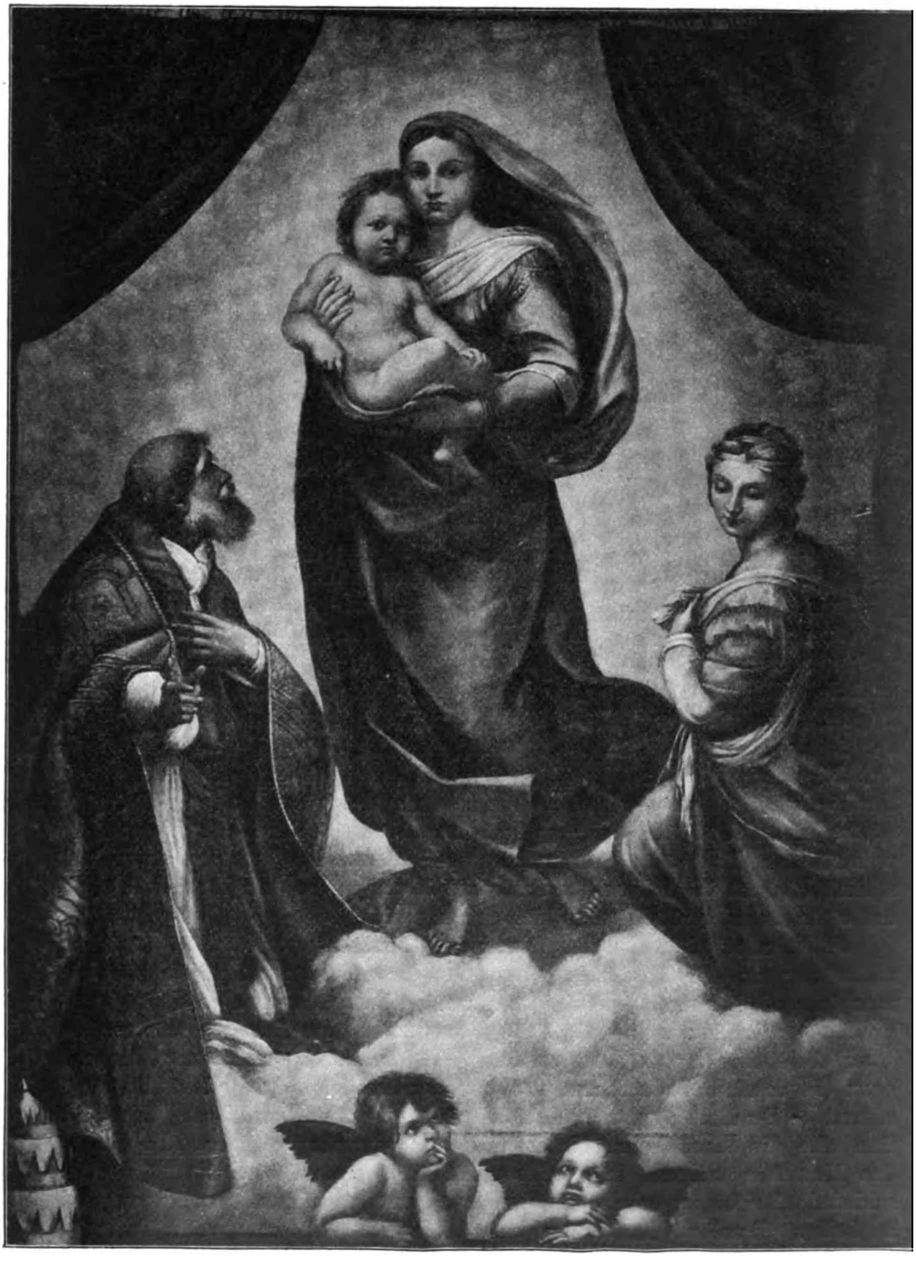
Der Mensch steht nicht außerhalb der Welt, sondern in ihr; er ist in ihr geboren, geschaffen nach den allgemeinen Gesetzen dieser Welt und trägt also dieses Gesetz in sich selbst. Freilich vermag dasselbe in der Welt des Endlichen selten oder fast nie ungetrübt zur Erscheinung zu gelangen; aber das Streben, das ideale Streben des Menschen ist eben darauf gerichtet, in seiner gesamten Existenz das Gesetz in möglichster Vollendung zur Geltung zu bringen; und wahre Freiheit ist also nichts anderes als die möglichste Befreiung von den Hemmnissen und Schranken des Endlichen, ist die Freiheit, das Wahre, Gute und Schöne unbehindert von seinem Gegenteile zu wollen und zu vollbringen. Wie im Leben, so in der Kunst. Auch die künstlerische Freiheit entbindet den Künstler nicht von dem Gesetze; im Gegenteil, je höher der Genius, um so mehr wird sie ihn leiten, das Gesetz zu erfüllen, nicht einem äußeren Zwange folgend, nicht aus

*) Die folgenden Betrachtungen beruhen durchaus auf Wahrnehmungen dieser Art; und um ihnen im einzelnen zu folgen, werden selbst diejenigen, welche das Bild Raffaels in lebendiger Erinnerung zu haben glauben, doch beim Lesen einer Abbildung, sei es einer Photographie, eines Stiches, oder sei es auch nur eines guten Umrisses, nicht wohl entbehren können. [Abb. 48.]

kalter Berechnung, sondern ganz überwiegend unbewußt: indem sein Inneres völlig durchdrungen ist von dem Gesetz, wird er volle Befriedigung erst dann empfinden, wenn es in seinem Werke verkörpert vor ihm steht. Ist dies aber der Fall, so muß es auch einer aufmerksamen Betrachtung gelingen, in dem Werke selbst diese Gesetzmäßigkeit im einzelnen nachzuweisen; und dadurch ist es gerechtfertigt, wenn wir auch bei der sixtinischen Madonna nach den Gründen fragen, auf denen jene Ungleichheiten, jene wirklichen oder scheinbaren Abweichungen von der strengen Regel beruhen.

Um für eine solche Betrachtung eine feste Grundlage zu gewinnen, bedarf es zwar nicht eines Umweges, aber eines Eingehens auf die Grundbedingungen für die Entstehung eines Kunstwerkes überhaupt oder im Hinblick auf den vorliegenden Zweck zunächst in der Beschränkung auf die Malerei. Diese Bedingungen sind keineswegs überall die gleichen; wir haben vielmehr von einer prinzipiellen Scheidung auszugehen, je nachdem eine Malerei entweder an einen gegebenen Raum gebunden ist und diesem Raume inhärierend ausgeführt wird, oder der Raum von dem Künstler frei gewählt, gewissermaßen erst mit oder aus der Idee des Werkes heraus geschaffen werden soll. Halten wir uns für beide Arten ausschließlich an die Kunst Raffaels. In den Wandgemälden der vatikanischen Stanzen war der Raum in fester architektonischer Umrahmung gegeben; hier erwuchs, wie ich in einem früheren Vortrage [S. 285] glaube gezeigt zu haben, die Komposition aus dem Raume, der bereits fertig dastand, als Raffael noch nicht einmal geboren war, also an seine Ausschmückung nicht einmal denken konnte. In den vollendetsten dieser Kompositionen sind es eigentlich nur die architektonischen Hauptlinien, nach der Höhe, der Breite und der ideell entsprechenden Tiefe des Raumes, welche durch die Anordnung der menschlichen Figuren und Gruppen belebt, sozusagen lebendig gemacht wurden. Auch ohne den Sinn dieser Figuren, dieser Gruppen zu verstehen, empfinden wir bereits eine künstlerische Befriedigung; und wenn auch hier überall das höchste Verdienst gerade darin liegt, daß Raum und Gedanke, Form und Inhalt in innigster Durchdringung sich decken, so widerspricht das nicht der Behauptung, daß jenes Netz von architektonischen Linien die sichere, unverrückbare Grundlage, das feste Skelett für den gesamten Aufbau der Komposition nach der formalen wie nach der geistigen Seite abgibt.

Die sixtinische Madonna bildet hierzu den diametralen Gegensatz. Das spricht sich nicht besser aus, als in einer geistreichen Vermutung Rumohrs (Ital. Forsch. II 316; III 129), nach dessen Ansicht das Bild, welches entgegen dem herrschenden Gebrauche der Zeit nicht auf Holz, sondern auf Leinwand gemalt ist, ursprünglich nicht bestimmt gewesen sei, als Altarbild fest aufgestellt zu werden, sondern als Kirchenfahne zu dienen, wie diese, an Querstangen aufgehängt, noch heute in Prozessionen getragen werden. Ein urkundlicher Beweis für diese Behauptung ist bisher nicht beigebracht worden, und die Schriftgelehrten, denen die schriftliche Urkunde mehr gilt, als das Werk selbst, haben sich daher ablehnend gegen dieselbe verhalten. Doch ist damit die Berechtigung noch nicht gegeben, von einem Irrtume Rumohrs zu sprechen. Das Bild wurde auf demselben Blendrahmen, auf dem es sich in Piacenza befand, nach Dresden übergeführt, und erst in unseren Tagen bemerkte man, daß der oberste Streifen mit der Stange, an



48. Raffaels sixtinische Madonna

welcher der Vorhang aufgehängt ist, nach rückwärts umgeschlagen war. Daß also Raffael das Bild auf diesem Rahmen sicherlich nicht gemalt hat, unterliegt hiernach keinem Zweifel; ob aber auf einem anderen oder auf irgend einer anderen Unterlage, das bleibt zunächst eine offene Frage. Jedenfalls entspricht es der Gesamtwirkung vortrefflich, wenn Rumohr sagt: „Unter allen Umständen erklärt sich das Visionäre der Darstellung nur aus dieser Bestimmung des Bildes, versteht sich die ganze Gewalt des Eindruckes, den es bewirken mußte, nur, indem man dasselbe als mit dem Zuge langsam fortschreitend sich vorstellt.“ Und es ist wohl mehr als ein bloß subjektives Empfinden, wenn es mir widerstrebt, mir das Bild so wie es ist auf eine Holztafel übertragen zu denken. [Vgl. hierzu S. 324.]

In der Tat ist die Erscheinung der Gottesmutter eben eine Erscheinung im weiten Himmelsraume; sie steht nicht einmal fest, sondern sie bewegt sich, frei und ohne Zwang, so frei, daß, um sie in die endlichen Schranken eines Kunstwerkes zurückzuführen, um das Unendliche, Himmlische an einem endlichen Maßstabe künstlerisch messen zu können, es nötig war, erst eine künstlerische Begrenzung oder Umrahmung durch den nach rechts und links geöffneten Vorhang und die unten nur in ihrem oberen Teile sichtbare Brüstung zu schaffen. Wie wenig aber dabei von einem Zwange des Raumes die Rede sein kann, wie sich hier nicht die Erscheinung dem Raume, sondern der Raum der Erscheinung anbequemt, das läßt sich vielleicht am besten durch den Gegensatz deutlich machen. Denken wir uns einmal den oberen Teil des Bildes nicht durch den Vorhang begrenzt, sondern, was die Linien der Komposition äußerlich betrachtet wohl gestatten würden, ähnlich abgeschlossen, wie ein anderes Bild der Dresdener Galerie, die Holbeinsche Madonna, nämlich durch eine solide und feste Bogenkonstruktion, so würde der Kontrast, der ungelöste Konflikt zwischen der festen Architektur und der besonderen Art der freien, halb schwebenden Bewegung der Gestalt sofort in die Augen springen. Wir empfinden bestimmt den Gegensatz zwischen einem an einen gegebenen Raum gebundenen und einem frei aus der Idee heraus erwachsenen Kunstwerke, für welches der Raum erst geschaffen wird. Allerdings existiert auch dieses schließlich erst im Raume, erkennt die Bedingungen des Raumes an, aber unter durchaus veränderten Voraussetzungen.

Es handelt sich hier um prinzipielle, fundamentale Gegensätze, die sich nicht nur in der Kunst, sondern in der gesamten Schöpfung geltend machen und darum gerade in der Naturforschung der letzten Jahre zu tiefgreifenden Erörterungen Anlaß gegeben haben. In einer berühmten Rede: Über die Grenzen des Naturerkennens (1872 S. 14) und einer Ergänzung dazu (in den Monatsberichten der Berliner Akademie 1880 S. 1066) unternimmt es Du Bois-Reymond, den Umstand genau zu bezeichnen, in welchem ihm alle die sinnfälligen Unterschiede zu wurzeln scheinen, die jederzeit den Menschen trieben, in der lebenden und in der toten Natur zwei verschiedene Reiche zu erkennen, obschon, unserer jetzigen Überzeugung nach, in beiden dieselben Kräfte walten. „Was das Lebende vom Toten, die Pflanze und das nur in seinen körperlichen Funktionen betrachtete Tier vom Kristall unterscheidet, ist zuletzt dieses: im Kristall befindet sich die Materie in stabilem Gleichgewichte, während durch das organische Wesen ein Strom von Materie sich ergießt, die Materie darin in mehr oder minder

vollkommenem dynamischem Gleichgewichte sich befindet, mit bald positiver, bald der Null gleicher, bald negativer Bilanz. Daher ohne Einwirkung äußerer Massen und Kräfte der Kristall ewig bleibt, was er ist, dagegen das organische Wesen in seinem Bestehen von gewissen äußeren Bedingungen, den integrierenden Reizen der älteren Physiologie abhängt, in sich potentielle Energie in kinetische verwandelt und umgekehrt, und einem bestimmten zeitlichen Verlaufe unterworfen ist.“ — Setzen wir hier einmal an die Stelle der unorganischen Individuen, der Kristalle, die architektonisch gegliederte oder umrahmte Wand, so verlangen wir von dem Kunstwerke der Malerei, welches auf ihr seine Stelle finden soll, „stabiles“ Gleichgewicht, d. h. wir stellen, wenn auch nicht als einzige, doch als erste Forderung auf, daß die Massen, in welche sich die Komposition gliedert, in vollkommenem, ruhigem Gleichgewichte gegeneinander abgewogen sind, das wir wegen seiner Beziehung zur Architektur als ein architektonisches oder noch allgemeiner als ein symmetrisches bezeichnen können. In den organischen Individuen, hier also in den frei, der Idee nach unabhängig vom Raume erschaffenen Kunstwerken verlangen wir „dynamisches“ Gleichgewicht, nur daß wir hier nicht Masse gegen Masse einfach nach Maß und Gewicht mechanisch abwägen, sondern gegenüber der Materie auch die Kräfte der Bewegung in Rechnung bringen. Das gleich dem „bedürfnislos in sich ruhenden Kristall“ unbewegte Metrum erhält ein Gegengewicht durch die in Bewegung umgesetzte Kraft oder Energie, und jene bald positive, bald negative Bilanz tritt uns entgegen im Flusse der Bewegung, im Rhythmus. In den hervorragendsten der Wandgemälde Raffaels überwiegt durchaus das Metrum; der Zauber der sixtinischen Madonna beruht in erster Linie auf der vollendeten Rhythmik.*)

Diese theoretisch ausgesprochenen Sätze bedürfen natürlich eingehenden Beweises, der nur durch eine Prüfung des einzelnen geliefert werden kann; und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß dieselbe bei der Hauptfigur, oder richtiger der Hauptgruppe, bei der Gottesmutter mit dem Kinde, beginnen muß.

Es war ein eigentümlicher Zufall, daß bald nach meinem Besuche in Dresden mein Auge auf eine kleine Photographie fiel, welche nur einen Ausschnitt des Bildes, die obere Hälfte der Madonnengruppe wiedergab. Und gerade an diesem Ausschnitte drängte sich mir die Beobachtung auf, daß man auch an der halben Figur bestimmt erkenne, wie die ganze Gestalt sich in keiner Weise als sitzend oder auch nur auf festem Boden stehend denken lasse. Wie nun tritt uns dieselbe im Bilde selbst entgegen? Nicht wie eine geflügelte Siegesgöttin frei in der Luft schwebend, sondern halb schwebend, halb wandelnd auf einem, keinen festen Grund darbietenden Boden, auf weichen, nicht einmal die Dichtigkeit eines Wasserspiegels erreichenden Wolken: so haben wir in Wirklichkeit nie eine Gestalt wandeln sehen, und nur in einem lebhaften Traume vermag uns unsere Phantasie die Möglichkeit einer solchen Haltung als wirklich vorzuspiegeln. Wenn aber dabei unsere, wenn in entsprechender Weise die künstlerische Phantasie über die Wirklichkeit hinausschreitet, so steht sie hier

*) [Vgl. die Anmerkung auf S. 308.]

in ihrem schöpferischen Drange nur um so entschiedener unter dem Zauberbanne höchster Gesetzmäßigkeit. Versuchen wir, uns diese Behauptung durch den Gegensatz klarzumachen! Wie man sagt, daß die Extreme sich berühren, so wenden sich meine Gedanken von der duftigen, rein malerischen Erscheinung des Dresdener Gemäldes unwillkürlich zu der plastisch-architektonischen Bildung griechischer Karyatiden, wie sie uns in mustergültiger Weise an der Korenhalle des Erechtheions entgegentreten. Während der Körper der Madonna frei in die Luft emporragt, frei und nur gebunden durch das Gesetz der eigenen Existenz, bedürfen sie des festesten Standes, weil sie nicht nur sich selbst, sondern außerdem auf dem Haupte noch eine schwere Last zu tragen haben. Der Künstler löste hier seine Aufgabe durch einen Blick auf die Wirklichkeit: die Karyatide trägt ihre Last gleich der Wasserträgerin, deren Funktion die Erfüllung vollkommen übereinstimmender statischer und rhythmischer Gesetze zur Voraussetzung hat. Das Gefäß auf ihrem Kopfe darf keinem Schwanken unterworfen sein, und darum darf die Scheitelhöhe des Kopfes sich nach keiner Seite hin neigen, sondern muß in strenger Horizontale erhalten werden. Darum steht der Kopf gerade aufrecht auf dem Nacken, und dieser setzt sich wiederum in gleicher Weise auf die streng wagrechten Schultern. Alles ist hier bestimmt und fest gefügt; und wenn auch eine selbständige Drehung des Kopfes allein an sich durchaus möglich wäre, so lehrt doch die Beobachtung der Wirklichkeit, daß, wo der Blick sich etwa nach der einen Seite wenden soll, die Schulter die notwendige Drehung vollzieht, der Kopf aber völlig unbewegt bleibt. Und doch ruht oder bewegt sich die Gestalt unter ihrer Belastung ohne allen Zwang. Sie ruht sicher auf einem Schenkel, während der andere entlastet ist; sie ist aber auch nicht an ihre Stelle gebunden; denn indem in der Mitte des Körpers abwechselnd die eine oder die andere Hälfte, dem Drucke von oben nachgebend, nach der Seite ausweicht und in dem entsprechenden Schenkel ihre Stütze sucht, vermag sie sich zwar nicht in festem Schritt, aber in rhythmischem Wandeln vorwärts zu bewegen, ohne daß dadurch der Scheitelpunkt aus seiner horizontalen Lage gerückt zu werden braucht. Alles ist hier im ruhigsten, sicher abgewogenen stabilen, bei der Bewegung wenigstens in indifferentem Gleichgewicht. Dem Gebilde Raffaels fehlt die Belastung von oben: es fehlt ihm aber ebenso auch die sichere Stütze des festen Bodens, um das Gewicht des Körpers zu tragen. Und doch befinden sich Kopf, Nacken und Schultern auch hier in einem Zustande, man möchte sagen, abstrakter Ruhe, die sich sogar noch auf den mittleren Teil des Körpers erstreckt. Nur unten in den Füßen zeigt sich eine mäßige Bewegung; doch erscheinen diese nicht sowohl bestimmt, den Körper zu t r a g e n, als ihn ohne unsicheres Schwanken in ruhigem Gleichgewicht emporzuhalten. Wir erinnern uns dabei des rein mechanischen Gesetzes, welches uns gestattet, einen Stock sicherer mit dem schweren Knopfe als mit der leichten Spitze nach oben auf dem Finger zu balancieren. Manchem mag freilich ein solcher Vergleich wie ein leeres Spiel erscheinen. Aber bei der Betrachtung eines Kunstwerkes stehen wir weit mehr, als wir uns bewußt zu sein pflegen, unter dem Eindrucke solcher mathematischen Gesetze. Der Mensch, bemerkte mir einst ein Freund, ein künstlerisch gebildeter Architekt, ist selbst eine Gleichgewichtsmaschine, und deshalb ist die erste Forderung, welche er an die Außenwelt stellt, daß ihm diese im

Gleichgewicht erscheine. Dieser Forderung leistet Raffael Genüge nicht in einer einfachen, sondern in einer auf das feinste abgewogenen Weise, welche prinzipiell jenem leichten Balancieren durchaus entspricht. Die Gestalt erscheint uns nicht in dem stabilen Gleichgewicht, ich sage nicht der starren kristallinischen Bildungen, ja nicht einmal der architektonisch gebundenen Karyatiden, sondern in labilem, gleitendem Gleichgewicht, welches durch Verschiebung der unteren Achse des Schwerpunktes im Flusse der Bewegung aufrecht erhalten wird. Wollen wir aber bei der Betrachtung von Kunstwerken die Strenge des mathematischen Ausdruckes mildern, so dürfen wir auch hier recht wohl von einem rhythmischen Gleichgewichte im Gegensatz zu dem metrischen reden.

Ehe wir diesen Gesichtspunkt an der Gestalt der Madonna weiter verfolgen, werfen wir zunächst einen Blick auf die übrigen Figuren.

Auch die heilige Barbara befindet sich in aufrechter Haltung, jedoch so, daß der untere Teil der Gestalt unseren Blicken durch die Wolken entzogen ist. Eigentümlich freilich und nicht auf den ersten Blick verständlich erschien mir die Hebung des rechten Schenkels; und das gesamte Motiv wird sich überhaupt nicht auf dem Wege nüchterner realistischer Betrachtung, sondern nur mit Hilfe der Phantasie erklären lassen, welche entweder den Wolken etwas mehr feste Substanz zuerkennt, als diese in Wirklichkeit besitzen, oder umgekehrt sich den Körper der Heiligen von dem Gewicht des Stofflichen mehr oder weniger befreit vorstellt. Genug: die Heilige steigt aus den Wolken empor, nicht auf festen Stufen, wie auf einer Treppe, sondern etwa wie jemand, der an einem sandigen Abhange oder in der lockeren Asche eines vulkanischen Kegels emporklimmt, wobei das etwas zurückgleitende linke Bein mehr scheinbar als wirklich den Eindruck des Knieens macht. Sie schwebt oder auch nur sie wandelt nicht leicht auf der Oberfläche; sie steht oder tritt nicht auf harten felsigen Grund: was der Künstler beabsichtigte, liegt gerade in der Mitte zwischen diesen beiden Endpunkten, und da dieser Mittelzustand kaum oder überhaupt gar nicht darstellbar war, so ließ ihn uns der Künstler mehr ahnen, als daß er ihn in allen Einzelheiten sichtbar machte: er entzog den unteren Teil der Gestalt unseren Blicken.

Auch in der Gestalt des Papstes will der Künstler offenbar manches mehr verhüllen als zeigen. Sicher ist, daß der eine Schenkel nicht gehoben ist, um emporzusteigen, wie bei der heiligen Barbara; vielmehr weist der ausgestreckte Arm mehr auf die Richtung nach unten als nach oben. Die ganze Gestalt des Papstes erscheint schwerer, als die Heilige der anderen Seite, und sinkt tiefer in die Wolken ein; und wenn allerdings auch er nicht festen Boden unter den Füßen hat, so fällt doch der schwere Mantel mit dem einen Zipfel bis nahe an die Brüstung herab und deckt die Wolken zum größten Teile zu. Sollen wir es in diesem Zusammenhange für einen Zufall erachten, wenn das Attribut seiner irdischen Macht, die päpstliche Tiara, nicht in den Wolken, sondern auf der festen Grundlage der Brüstung ruht?

Es bleiben die beiden Engel. Unsere Phantasie hat sich gewöhnt, Engel in den Lüften schwebend zu denken, und es fehlen den beiden Vertretern dieser Wesensgattung auch nicht die zu diesem Zwecke dienenden Flügel, wenn auch in etwas auffälliger Weise an dem einen, dem höher

aufgerichteten, der eine Flügel nicht sichtbar wird. Bei diesem, der den linken Ellenbogen fest aufstützt, um das Kinn auf der Hand ruhen zu lassen, der überhaupt sich mit dem ganzen Oberkörper auf die Brüstung lehnt, könnten wir uns allenfalls noch vorstellen, daß etwa der Unterkörper so in der Schwebe gehalten werde, daß die Beine nicht nötig haben, den Boden zu berühren. Bei seinem Genossen, der nur mit dem Kopfe über die beiden horizontal auf die Brüstung gelegten Arme hervorschaut, muß auch diese Vorstellung weichen: trotz der beiden ausgebreiteten Flügel kann er des materiellen Stützpunktes für den unteren Teil seines Körpers nicht entbehren.

Aus dieser zunächst doch rein mechanischen Betrachtung tritt uns sofort eine merkwürdige Stufenleiter entgegen: das kleinste, leichtbeschwingte Wesen ruht fest auf materiellem Boden; schon etwas weniger an denselben gebunden, mehr wie für einen Moment ausruhend erscheint der zweite der beiden Engel. Der Papst ist bereits losgelöst von der Basis des Irdischen; aber noch erscheint sein materielles Gewicht bedeutend genug, um ihn in die Wolken einsinken zu lassen; die heilige Barbara strebt aus den Wolken hervor. Die Madonna bewegt sich leicht über dieselben hin, so daß ihre Füße nicht die Spur eines Eindruckes in ihnen hinterlassen. In ihren Armen endlich, erhoben über das Irdische, ruht das Christuskind, in natürlichster, scheinbar unbefangenster Haltung, und doch möchte man auch wieder sagen, in bewußtester Ruhe: nicht die leiseste Bewegung stört das ruhige Gleichgewicht.

So sind wir wieder zur Hauptgruppe zurückgekehrt und fahren nun in ihrer Betrachtung fort, wo wir sie oben abgebrochen hatten. Wir bezeichneten ihr Gleichgewicht als ein labiles, welches durch Verschiebung der unteren Achse des Schwerpunktes im Flusse der Bewegung aufrecht erhalten wird; und doch sprachen wir zuletzt von ruhigem Gleichgewicht. Liegt darin nicht ein Widerspruch? Befragen wir darüber das Werk selbst, nicht nach trügerischem Augenmaß, sondern mit Maßstab und Zirkel. Wenn wir eine Senkrechte ziehen, welche das Bild in zwei vollkommen gleiche Hälften teilt, so geht diese Linie unten mitten durch das rechte Fußgelenk, den Stützpunkt der ganzen Gestalt, oben aber nicht, wie es das rein mechanische Gleichgewicht erfordern würde, durch die Halsgrube und durch den Nasenrücken, welcher das Gesicht in zwei Hälften teilt, sondern durch das linke Auge, so daß also der Oberkörper ganz leise, aber doch bestimmt meßbar von dieser Senkrechten nach der einen Seite abweicht. Empfinden wir aber diese Abweichung als eine Störung des Gleichgewichts? Im Gegenteil! Es liegt mir eine, von der früher erwähnten verschiedene, kleine Photographie der Halbfigur vor, in welcher diese nur um eine halbe Augenbreite zu weit rechts von der Mittellinie gerückt ist: das genügt, um die volle künstlerische Harmonie zu stören, den ursprünglichen Gedanken des Künstlers zu verdunkeln, fast möchte man sagen, zu vernichten. Wenn also trotz jener Abweichung das Gleichgewicht nicht aufgehoben erscheint, so kann der Grund nur darin liegen, daß hier ein anderer Faktor eintritt, der ausgleichend wirkt. Dieser Faktor ist der das organische Individuum durchrauschende Strom von Materie, welcher der Umwandlung potentieller in kinetische Energie [zweckmäßiger Muskelbewegungen] dient, ist die Kraft, die nicht etwa nur einen mechanischen Anstoß zur Bewegung gibt,

sondern den Stoff aus dem Zustande der Ruhe in den der Bewegung überführt und [mittelst zweckmäßiger Bewegungen] gleichmäßig weiter wirkend in derselben erhält.*) So werden durch dieses Verharren des Fortschreitens in gleitendem Gleichgewicht Ruhe und Bewegung gewissermaßen zu einer Einheit verbunden, die sich nicht weniger aber auch in der einheitlichen Richtung der Bewegung geltend macht.

Jene lineare Abweichung von der Senkrechten wird für unser Empfinden zunächst dadurch verstärkt, daß nach derselben Seite auch noch das gesamte Gewicht des Kindes fällt. Diese Belastung aber wirkt wieder mit, um uns durch ihren Druck nach vorn die Vorwärtsbewegung überhaupt und in ihrer Stetigkeit empfinden zu lassen, die nun ihren künstlerischen Ausdruck im ganzen durch die große, einheitlich nach außen gerichtete Bogenlinie des gesamten Umrisses der Gruppe nach links hin findet. Alles folgt hier einem einheitlichen Impuls, und diese Linie wirkt um so eindringlicher, als ihr auf der entgegengesetzten Seite eine gerade in der Mitte stark gebrochene Linie gegenübertritt. Hier bauscht sich zunächst in der oberen Hälfte im Rücken der Gestalt das schleierartig vom Kopfe herabwallende Gewand, und zwar nur nach dieser Seite hin. Sein erster, ich möchte sagen mehr äußerlicher Zweck scheint der zu sein, in der Fläche des Bildes das Gleichgewicht rechts und links von der Mittellinie möglichst vollständig wiederherzustellen. Doch nicht bloß die Fläche, das lineare Gleichgewicht kommt in Betracht: während der Körper des Christuskindes nach außen**) hervortritt, weicht das Gewand nach hinten zurück; wohin der Künstler mit unsagbarer Feinheit unsern Blick durch Vermittlung der Linien des über die linke Schulter geworfenen Tuches überleitet. Hier aber wirkt noch eine andere Kraft, der Druck der Luft, hervorgerufen durch die Bewegung der Gestalt nach vorn. Er ist nicht so stark, um diese Bewegung ernstlich zu hemmen; aber immer bleibt es ein Druck, von dessen Wirkung wir uns eine Vorstellung machen mögen, indem wir einmal den Schleier mit einem Segel vergleichen, welches in ähnlicher Weise nur an der einen Seite des Mastes so angebracht ist, daß es nicht durch den Wind vom Hinterteile des Schiffes aus gebläht wird, sondern in welches sich ein seitlicher Wind

---

*) [Du Bois-Reymond will sagen, daß Gewicht, Form und stoffliche Eigenart vom unorganischen Körper bewahrt werden unter Festhaltung des ursprünglichen Stoffes, vom organischen Körper dagegen vermittelst und trotz eines fortwährenden Stoffwechsels. Der Ausdruck „stabiles Gleichgewicht" wird dabei in einem ungewöhnlichen Sinne gebraucht und mein Vater scheint infolge dessen die Stelle mißverstanden zu haben. Er versteht unter „dynamischem Gleichgewicht" eines Körpers die Aufrechterhaltung einer gewissen Lage desselben während der Bewegung durch gewisse Zustände hindurch, die, als Ruhezustände gedacht, durchaus kein Gleichgewicht darstellen würden, wie denn z. B. der Körper der Madonna stürzen müßte, wenn ihre Stellung nicht eine Phase des Wandelns, sondern ein Stehen bedeuten sollte. Bei Du Bois-Reymond dagegen hat das „dynamische Gleichgewicht" und der „Strom" der Materie mit der äußeren mechanischen Bewegung des Körpers unmittelbar gar nichts zu tun; diese Begriffe können daher auch nicht so unmittelbar zur Erklärung der Harmonie des Bildes herangezogen werden, wie es oben geschieht, wohl aber mittelbar in der Weise, daß nach Hinzufügung der eingeklammerten Worte der Satz sich halten läßt.
Hermann Brunn.]

**) [In dem Sinne „nach vorn" wie auf Seite 310, Zeile 13.]

verfängt: es wird weniger den Lauf des Schiffes hemmen, als auf den Kurs, auf die Richtung der Bewegung des Schiffes einen leisen Druck ausüben, diese Richtung von der geraden Linie ablenken und eine gelinde Drehung verursachen. Und weiter, wenn wir nun auf die untere Hälfte der Gestalt blicken, ist nicht der wehende Zipfel des Gewandes das vollständige Steuerruder, welches nach der Seite gelegt wird, wohin sich die Spitze des Schiffes richten soll? So wird uns durch diesen Vergleich das ganze Gebilde dieser Gruppe erst verständlich. Nicht starr und unbewegt tritt sie uns entgegen, etwa wie eine Madonna oder ein Christus in älteren Kunstdarstellungen, die innerhalb eines mantelförmigen Nimbus gewissermaßen auf die Fläche festgeheftet sind; auch die Bewegung ist nicht eine strenge, scharf und heftig oder energisch auf einen bestimmten Punkt gerichtete. Die Gruppe gleicht dem Schiffe, das einer günstigen Strömung folgend ruhig dahingleitet, nicht dem Zufall überlassen, sondern der Steuerung willig folgend sich schmiegsam in schöner Bogenlinie fortbewegt, fortbewegt — ich gestehe, daß ich mich selbst betroffen fühlte, als ich an diesem Punkte meiner Darlegungen den Blick wieder auf das Bild zurücklenkte — zwischen den durch zwei Klippen eingeengten Ufern. In der Tat, erscheinen die beiden Heiligen nicht wie zwei aus dem Wasser hervorragende, das breite Fahrwasser verengende Klippen, zwischen denen sich trotzdem die wandelnde Gestalt der Madonna ohne Gefahr eines Anstoßes hindurch bewegt? Schon hat sie die eine Ecke, am linken Ellenbogen des Papstes, überwunden: der Kontur seines Mantels liegt hinter dem ihres Gewandes. Der wehende untere Zipfel des letzteren dagegen befindet sich noch hinter dem rechten Schenkel der heiligen Barbara. Aber indem die Gestalt dieser Steuerung folgend mit den nächsten Schritten eine leise Bogenwendung zu machen im Begriffe ist, wird sie auch an diesem Hindernis ohne Anstoß vorübergleiten. — So beruht die Majestät der ganzen Erscheinung auf ihrer ruhigen, zielbewußten Sicherheit, diese aber wieder auf dem Gleichgewicht von Stoff und Kraft, der harmonischen Ausgleichung von körperlicher Schwere und lebendiger Bewegung.

Die letzten Betrachtungen wiesen uns bereits wieder auf die beiden Nebenfiguren hin, und indem wir uns jetzt an das erinnern, was wir schon früher über das materielle Gewicht derselben bemerkt haben, drängt sich jetzt die Frage auf, wie weit auch in ihnen der Gegensatz des stofflichen Gleichgewichtes und des Rhythmus der Bewegung zu einer Ausgleichung gelangt sind. Zunächst springt in die Augen, wie ein äußerliches Ebenmaß nicht erstrebt, ja wir müssen vermuten, sogar absichtlich vermieden worden ist. Dem kräftigen Manne ist eine Jungfrau gegenübergestellt, ersterer außerdem bekleidet mit einem schweren Mantel, der wenigstens auf einer Seite in seiner ganzen Länge bis unten herab sichtbar ist, die Jungfrau in zwar voller, aber leichterer und mannigfaltiger gegliederter Gewandung, deren Gewicht äußerlich noch dadurch verringert wird, daß der untere Teil der Gestalt durch die Wolken wie weggeschnitten erscheint. Eine teilweise Ausgleichung materieller Art ist hier vom Künstler zunächst dadurch versucht, daß auf dieser Seite des Bildes der Vorhang breiter und schwerer herabhängt und dadurch das Gesamtgewicht einen Zuwachs erhält. Von noch höherer Bedeutung ist dann aber auch hier wieder die Kraft, das Emporsteigen der Gestalt, die, obwohl zarter und kleiner als die des

gegenüberstehenden Papstes, doch immer, wenn auch nur um ein weniges, höher emporragt und weniger nach unten lastet. Hierzu gesellt sich aber noch ein drittes Element rein geistiger Art: die Wendung des Kopfes und die Richtung des Blickes. Die heilige Barbara empfiehlt, wie Rumohr bemerkt, dem Volke die Verehrung der Madonna. Ihr Blick führt aus dem Bilde heraus; er überbrückt die Leere zu ihren Füßen und zieht den Blick des Beschauers aufwärts zu sich und im weiteren Verfolge noch höher, zur Madonna empor. Sie ladet uns ein, ihr wenigstens im Geiste nach oben zu folgen. Der Papst dagegen richtet seinen eigenen Blick auf die Madonna, aber gerade in der entgegengesetzten Absicht, nämlich um den Blick der Mutter und des göttlichen Kindes herabzulenken auf die gläubigen Verehrer. Das spricht deutlich die Bewegung der rechten Hand aus, welche nach außen weist; während hier nun wieder das materielle Gewicht dem gleichen Zweck dient, unseren Blick nach unten und nach dem Vordergrunde zu ziehen. Hier aber bleibt er nicht haften, sondern wird seitwärts gezogen durch die scheinbar ja wieder unsymmetrischen Engel. Aber gerade durch diese Ungleichheit erreicht es der Künstler, daß unser Blick in absteigender Richtung sich nach rechts in das scheinbar Leere lenkt. Um über diese seine Absicht keinen Zweifel zu lassen, läßt er nun hier in durchaus verwandter Weise, wie bei der heiligen Barbara, ein weiteres geistiges Moment zur Geltung gelangen. Nicht nur der größere der beiden Engel wendet Kopf und Blick nach dieser Seite; auch der kleinere dreht, trotz der veränderten Stellung des Kopfes, seine Augen sogar mit einer gewissen Anstrengung nach der gleichen Richtung, und zwingt uns dadurch, ihm dorthin zu folgen.

Was will, so dürfen wir fragen, der Künstler durch dieses Motiv erreichen? Von den himmlischen Heerscharen der Engel, welche den Hintergrund füllen, haben sich zwei getrennt; sie sind der Gottesmutter so weit vorausgeeilt, daß sie sich jetzt Zeit für eine kurze Rast gönnen dürfen. Aber ihre Ruhe ist keine dauernde: sie harren des Augenblickes, der sie abruft, ihren Weg fortzusetzen dorthin, wohin sich bereits ihr Blick richtet, um als Vorboten der göttlichen Erscheinung den Weg zu bezeichnen, welchen diese selbst wandeln wird.

Diesen Weg aber verfolgen wir jetzt in seinem ganzen Verlaufe; aus dem Hintergrunde, von rechts her, aus den Regionen des reinen, ungetrübtesten Lichtes, hat sich die Gottesmutter in der Richtung auf den Papst zu bewegt, biegt nun in leisem Bogen in den Weg, der zwischen ihm und der heiligen Barbara hindurchführt, um nicht etwa durch ein strenges und energisches Vorschreiten in starrer gerader Richtung den gläubigen Beschauer vermöge der Majestät ihrer Erscheinung vor sich auf den Boden niederzuwerfen, sondern um ihn die Gottheit in beseligender Nähe schauen zu lassen und sodann, der gleichen Bogenwendung nach rechts folgend, dem erstaunten Auge wieder zu entschwinden.

Obwohl unsere ganze bisherige Betrachtungsweise darauf hinausging, die Wirkung einer der erhabensten Kunstschöpfungen in ihren Grundlagen auf meß- und wägbare Naturkräfte, auf die Gesetze der Schwere und Bewegung zurückzuführen, so mußte doch zuletzt schon einigemal auf einen Faktor hingewiesen werden, den wir mehr vorläufig, als in strenger Begriffsbestimmung als einen geistigen bezeichneten: auf die Bedeutung des mensch-

lichen Auges und die Wirkung seines Blickes. Die Wirkung einer Kraft läßt sich nicht leugnen, auch wenn wir dem Blicke eine Kraft im gewöhnlichen Sinne nicht beizulegen vermögen und der Ursprung dieser Wirkung für uns in geheimnisvolles Dunkel verhüllt bleibt. Fehlt es doch selbst hier nicht an Analogien auf dem rein physischen Gebiete: wir kennen die Erscheinungen und Wirkungen der Elektrizität und des Magnetismus, wir beherrschen sie bereits in weitem Umfange, ohne doch in die Geheimnisse ihres Ursprunges und ihres Seins eingedrungen zu sein. Genug, wenn schon der Blick der beiden Heiligen und der Engel für das künstlerische Ebenmaß sehr wesentlich ins Gewicht fiel, so dürfen sicherlich die Augen der Mutter und des Kindes für eine abschließende Beurteilung noch weit weniger außer Betracht gelassen werden. Das ist bereits auch von anderer Seite empfunden worden. In einer eigenen kleinen Schrift (Die Sixtinische Madonna von Raffael usw. Leipzig 1882) hat Gustav Portig das „Geheimnis" (S. 26) der Sixtinischen Madonna gerade als auf der Bildung der Augen beruhend darzustellen unternommen. S. 33 sagt er von Raffael: „Er tat etwas ganz Besonderes: er ließ die Madonna und das Kind die Augen voll und rein aufschlagen, so daß diese Augen die ganze Welt zu durchstrahlen scheinen. Das klingt so einfach, und doch verbirgt sich dahinter eine kunstgeschichtliche Tat ersten Ranges. In diesem voll aufgeschlagenen Blick liegt nichts Geringeres als die höchste Leistung der religiösen Malerei überhaupt, soweit es sich um die rein technische Ausführung handelt; hier wird der denkbar größte geistige Gehalt — innerhalb der christlichen Kirchenlehre, Christus als das fleischgewordene ewige Wort, Maria als die reinste Blüte des gläubigen vorchristlichen weiblichen Geschlechtes — in den denkbar kleinsten Raum, nämlich in die Pupille des Auges, zusammengedrängt." Gegen die Richtigkeit der Beobachtung, daß das Geheimnis der sixtinischen Madonna in den Augen, sagen wir, statt in dem aufgeschlagenen Blicke, lieber: in dem weit und ganz gleichmäßig nach oben und unten geöffneten Auge liege, soll durchaus keine Einwendung erhoben werden. Aber ist die Bedeutung dieses Auges durch die angeführten Worte erklärt? oder auch durch die auf S. 35 folgenden? „Fragen wir uns nun, warum denn gerade das Auge der Madonna und des göttlichen Kindes so schwer zu treffen war, so kann die Antwort nur lauten: es galt, die unbeschreiblich zarte Grenzlinie zu treffen zwischen byzantinischer Starrheit und Murilloscher Verzückung; es galt, das sich selbst gleiche Wesen, die innerste Natur beider Persönlichkeiten sowohl tief als klar, ebenso ruhig wie intensiv lebendig auszudrücken." Solche Worte bieten nichts konkret Faßbares. Warum, fragen wir, liegt in dem gleichmäßig geöffneten Auge gerade dieser geistige Ausdruck? liegt er darin überall oder nur in dem einzelnen, gerade vorliegenden Falle? und warum empfinden wir ihn hier nicht als byzantinische Starrheit? Die bildende Kunst spricht durch sinnlich wahrnehmbare Formen; und so werden wir auch hier zuerst die körperlichen Eigenschaften des Auges nicht außer acht lassen dürfen. Freilich nicht die des Augapfels allein; denn in diesem für sich betrachtet ist ein geistiger Ausdruck noch keineswegs gegeben; dieser entwickelt sich erst durch seine Stellung, seine Bewegung, durch das Verhältnis zu seiner gesamten Umgebung. Hier ist indessen ein besonderer Nachdruck darauf zu legen, daß der Augapfel und die Augenlider innerhalb der Grenzen ihrer

Bewegungsfähigkeit zu den am leichtesten und schnellsten beweglichen und dabei zu den reizbarsten und gegen jeden Reiz empfindlichsten Teilen am menschlichen Organismus gehören. Bezeichnen wir doch auch in unserer Sprache das kürzeste Zeitmaß mit dem Ausdrucke eines „Augenblicks". Mit Hilfe dieser Eigenschaft läßt sich „die unbeschreiblich zarte Grenzlinie zwischen byzantinischer Starrheit und Murilloscher Verzückung" bereits genauer feststellen. Starrheit ist nicht nur unbewegt, sondern unbeweglich; in der Verzückung ist die Beweglichkeit zum höchsten Maße der Bewegung angespannt; in der Madonna ist das Auge im dargestellten Moment nicht bewegt, aber der feinsten Bewegung fähig. Blicken wir nur auf das Bild selbst: wir sind bei der Betrachtung der Madonna ausgegangen von dem auf das Feinste abgewogenen ruhigen Gleichgewicht der Gestalt, von der Ruhe in der Haltung der Schultern, des Nackens, des Kopfes. Wie verhält sich dazu das Auge? Im praktischen Leben bedienen wir uns für die feinsten Gleichgewichtsbestimmungen der Wasserwage und lesen dieselben an der in ihr eingeschlossenen, gegen die leisesten Schwankungen empfindlichen Lutfblase ab. Dieser Luftblase, dem Auge der Wage, entspricht das menschliche Auge überhaupt, das der Madonna insbesondere: auch an ihm lesen wir das Gleichgewicht ab, welches die ganze Gestalt in vollkommenster Weise beherrscht, zunächst rein körperlich, mechanisch. Aber wenn das Auge der Spiegel der Seele ist, wenn überhaupt die Möglichkeit, geistigen Inhalt in körperlichen Formen darzustellen, darauf beruht, daß Inhalt und Form in geheimnisvoller Tiefe durch ein innerliches Band verbunden sein müssen, so wird aus dem körperlichen Gleichgewicht uns auch das geistige entgegenleuchten, welches durch nichts getrübt, über alles Irdische erhaben dahinschreitet, ruhig in sich selbst ruhend*). Ruhiger noch in der Mutter als in dem Kinde, obwohl dieses gewiß ebenso geistig wie körperlich mit der Mutter zu innigster Harmonie vereinigt sich darstellt. Richtig hat

---

*) Ich glaube meine Betrachtungsweise, die vielleicht für manchen etwas Fremdartiges hat, nicht besser unterstützen zu können, als indem ich ihr eine andere gegenüberstelle, die von ganz verschiedenen Grundlagen ihren Ausgangspunkt nimmt und doch schließlich zu einer durchaus verwandten Auffassung des geistigen Ausdruckes gelangt. In einem schönen Vortrage: „Das Auge und der Blick" (Rostock 1871 S. 35) [in Umarbeitung auch in den Vorträgen über Plastik, Mimik und Drama S. 28] weist W. Henke von seinem Standpunkte als Anatom aus darauf hin, daß unsere beiden Augen, wenn sie einen bestimmten Gegenstand fixieren, etwas gegeneinander gerichtet sein müssen, in derselben Weise, wie es in verstärktem Grade beim Schielen der Fall ist. „Nur wenn er (der Gegenstand) ganz in unendlicher Ferne liegt, wie beim Blick auf einen weiten Horizont oder in den unendlichen Himmelsraum, dann stehen beide Augen ganz gerade aus, und das sieht man ihnen an und sieht daran, daß der Blick über die Gegenstände der nächsten Umgebung weit hinwegschweift. Der Blick kann aber diese Richtung und diesen Ausdruck auch dann annehmen, wenn er . . . ., selbst in einer engen Umgebung, doch aufhört, eigentlich irgend einen Gegenstand in derselben bestimmt zu fixieren, wenn die Aufmerksamkeit der Seele von den Augen, dem gewöhnlich nur im Schlafe ruhenden Organe ihrer Wahrnehmungen, sich doch einmal ganz zurückgezogen hat, wenn sie ganz dem Gehör oder auch einer ins Innere versenkten Betrachtung sich hingegeben hat. Dann hört der Blick eigentlich auf, ein Blick zu sein, er drückt die Abschließung gegen die sichtbare Außenwelt sichtbar aus, das Schweifen des Geistes im Gebiete des Unsichtbaren. Die Maler übertreiben wohl ein wenig und lassen die Augen statt gegeneinander ein wenig auseinander gehen, um dies deutlich wiederzugeben. So ist es z. B. bei der sixtinischen Madonna."

Portig (S. 37) auch hier das Tatsächliche beobachtet, das trotz dieser Einheit das Kind von der Mutter scheidet und wodurch, wie er sagt, „Raffael dieses Kind spezifisch über die Mutter hinaushebt“. „Zwei weiße Pünktchen trägt er auf an der rechten Stelle in der weit geöffneten Pupille; dadurch allein unterscheidet er das Auge des Kindes von demjenigen der Mutter.“ Aber geschah dies, damit aus dem Auge „nicht bloß das Ideal eines frommen, aber sündigen Menschen, sondern die heilige himmlische Lichtnatur selbst herausscheine?“ Ich gestehe, daß mir für eine solche Folgerung die Mittelglieder fehlen. Messe ich dagegen das Auge des Kindes an dem der Mutter, so möchte ich den Unterschied darin finden, daß das erstere eine leise Abweichung von der Ruhe absoluten Gleichgewichts in dem der Mutter zeigt, etwa um so viel, als die Abweichung in der Haltung der gesamten Gruppe von der senkrechten Achse beträgt. In dieser erkannten wir einen fein abgewogenen Übergang von der Ruhe zur Bewegung, und zugleich auch wieder in der Verbindung mit anderen Faktoren der Komposition einen wunderbaren Ausdruck des Beharrens in der Bewegung. Das Gleiche gilt von dem Verhältnis der Augen: auch hier derselbe Gegensatz und dieselbe Vereinigung von Ruhe und Bewegung! Die Versuchung liegt nahe, diese Beobachtung aus dem Sinnlichen der Erscheinung sofort in das Geistige zu übersetzen: entspricht doch die stille Ruhe der Mutter der mehr passiven Hingebung der weiblichen Natur, der „unbedingten Empfänglichkeit für das sich ihr mitteilende Heilige, Göttliche“, während durch den lebendigeren Blick sich schon in dem Kinde das aktivere Prinzip männlicher Energie ankündigt. Doch überlassen wir das Gebiet des Übersinnlichen dem Empfinden des einzelnen, welches den einen mehr in ästhetischer Erhebung, den andern im gläubigen Ahnen religiöser Erbauung seine Befriedigung suchen läßt. Suchen wir, was unsern Sinnen erreichbar ist, noch schärfer zu fassen. Zu diesem Zwecke mögen wir uns einmal vorstellen, der Blick des Kindes sei um ebensoviel wie jetzt nach außen, im Bilde nach innen, nach der Mitte zu gewendet: wir werden bekennen müssen, daß durch diese kleine Veränderung das rhythmische Gleichgewicht durchaus gestört, die Harmonie des Ganzen gelöst erscheinen würde. Gerade dadurch aber wird es uns zu vollem Bewußtsein kommen, daß es einer an der Peripherie der Bewegung wirkenden zentrifugalen Kraft bedurfte, um dieses Gleichgewicht zu erhalten und doch zugleich die Bewegung als eine andauernde, stetige, um nicht zu sagen: ewige, erkennen zu lassen. Wem es aber widerstehen sollte, im Angesicht einer so erhabenen Kunstschöpfung von Gesetzen der Trägheit und Bewegung, von Peripherie und Zentrifugalkraft reden zu hören, der mag sich erinnern lassen an den ewigen Kreislauf der Gestirne, an die Harmonie der Sphären.

Wie dem auch sei, in den Augen der Mutter und des Kindes gipfelt die Idee des Ganzen und erhebt sich zum Ausdrucke des Göttlich-Unendlichen. Wie aber alles nach dieser Spitze hin und sich in ihr zusammendrängt, so dürfen wir sagen, daß umgekehrt wieder die Idee von hier nach außen wirkt und alles durchdringt. Indessen vermögen wir das Unendliche nur zu begreifen in der Begrenzung des Endlichen; oder um uns zunächst auf die künstlerische Darstellung zu beschränken: auch das Unendliche verlangt im Kunstwerk eine bestimmte Begrenzung, einen Abschluß im Raume.

Wir blicken in die unendliche Ferne des von Engelscharen erfüllten Himmelsraumes. Dieser Raum ist von der endlichen Welt nicht abgeschlossen, wohl aber abgegliedert durch einen leichten, nach rechts und links geteilten Vorhang, den wir uns nicht etwa vor dem Bilde aufgehängt zu denken haben, sondern der den Hintergrund von dem Vordergrunde abscheidet und diesen dadurch zu einer Art Bühne gestaltet. Die Bedeutung dieser Gliederung wird uns erst recht zum Bewußtsein gebracht, wenn wir mit dem Steinlaschen Stiche den Müllerschen vergleichen, welcher gefertigt wurde, als der obere Rand des Bildes mit der dünnen Stange, an welcher der Vorhang aufgehängt ist, noch nach rückwärts umgeschlagen und nicht sichtbar war. Damals konnte der Vorhang selbst noch wie an der äußeren Umrahmung haftend erscheinen, während jetzt die hinter den Rand zurückweichenden Enden der Stange ihn von dieser loslösen und frei schwebend erscheinen lassen. Jetzt werden wir auch eher darauf achten, daß seine Enden hinter den Rücken der Heiligen herabfallen, so daß also die Gottesmutter gerade unter ihm zwischen den beiden Flügeln hervortritt. Das sind nicht feste, sondern leicht bewegliche Schranken. Man möchte glauben, daß der Vorhang erst geöffnet sei, um der göttlichen Erscheinung Einlaß zu gewähren. Wie sie aber eintritt, befindet sie sich innerhalb eines nach hinten und seitwärts abgegrenzten Raumes, der seinen letzten und festen Abschluß allerdings erst durch die Brüstung im vordersten Vordergrunde erhält. Hier aber begegnen wir einem durchaus eigenartigen Gedanken, nämlich: diesen Abschluß zu suchen in einem glatten Balken, in einer abstrakten geraden Horizontallinie, der einzigen Geraden in dem ganzen Gemälde. Schwer möchte sich eine ähnliche, man möchte fast sagen paradoxe Kombination von Linien anderwärts nachweisen lassen; worin für uns nur eine Aufforderung liegen kann, ihrer Veranlassung um so eifriger nachzuspüren.

Achten wir zuerst nochmals auf den Gegensatz der oberen Begrenzung! Da haben wir an der dünnen Stange, die auch ohne Belastung dem eigenen Gewicht nachgebend sich leise nach unten biegen würde, den Vorhang an beweglichen Ringen angereiht und locker herabhängend. Der Gedanke an unbewegte Festigkeit ist hier so bestimmt abgewiesen, daß die stärkere Bauschung des Vorhanges auf der rechten Seite auf die Stange wirkt und diese hier stärker als auf der anderen Seite elastisch nachgibt. Alles ist hier locker, biegsam, nachgiebig, nicht schwebend, aber in der Schwebe, eine nicht fest metrische, sondern rhythmische Umrahmung der auf Wolken wandelnden Hauptgestalt. Hierzu bildet die einfach strenge feste Brüstung den stärksten und, fügen wir hinzu, wenn auch nicht verstandesmäßig, doch künstlerisch bewußten Gegensatz. Gerade gegenüber den, wenn auch auf das feinste abgewogenen, doch in rhythmischem Flusse bewegten „schwankenden Gestalten“, von denen man mit Goethe sagen möchte, „wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt“, verlangen wir eine sichere Grundlage, ein festes Maß, an dem wir Stoff und Kraft, Raum und Zeit auch in dem schwebenden Gleichgewichte zu messen vermögen. Doch nicht dieses Gleichgewicht allein: denn auch hier macht sich die geheimnisvolle innere Einheit von Form und Gedanke wiederum geltend. Wir blicken in unbegrenzte Fernen, aber nicht in einen leeren unbegrenzten Himmelsraum: er ist sogar seiner physischen Natur entkleidet, ist angefüllt mit ungezählten, nicht

schattenhaften, aber man möchte sagen, körperlosen Engelsköpfchen und dadurch völlig vergeistigt. Aus diesem Raume tritt uns hier eine übernatürliche Erscheinung entgegen, eine Erscheinung aus dem Reiche des Unendlichen. Dieses Unendliche aber berührt sich an der starren geraden Linie der Brüstung mit dem Endlichen, und dennoch befindet es sich nicht in schroffem Gegensatze zu demselben. Die Vorboten der himmlischen Erscheinung, die beiden Engel, sind an die Schranken herangetreten und haben einen Augenblick der Ruhe benutzt, um unbefangen und mit kindlicher Neugier einen Blick in die Welt des Irdischen zu werfen, bald aber nach kurzer Rast ihren himmlischen Pfad weiter zu verfolgen. Damit nicht genug: links steht fast auf irdischem Boden das Attribut der päpstlichen Macht, die dreifache Krone. Ist es nicht wieder eine merkwürdige, in hohem Maße auffällige Inkongruenz, daß der dem Irdischen entrückte Papst dieses sein Attribut auf der Erde zurückgelassen? Freilich werden wir uns alsbald erinnern, daß der Papst für den Gläubigen der Statthalter Christi auf Erden ist; und so wird uns dieses Attribut zum sichtbaren Ausdruck der Vermittelung des Irdischen mit dem Himmlischen. Dennoch können wir uns dem Eindrucke nicht entziehen, als ob hier nicht nur das materielle, sondern auch das geistige Gleichgewicht der gesamten Komposition gestört sei, gestört dadurch, daß hier nur an einer Seite, an einem Zipfel das Überirdische mit dem Irdischen künstlich verknüpft und sozusagen festgebunden werde, während auf der anderen die heilige Barbara ebenso entschieden vom Irdischen sich loszulösen bestrebt erscheint. Indessen sehen wir nur genauer zu! Da entdecken wir hinter ihrer Schulter in der Ferne einen Turm. Ist das etwa nur ein Wappenbild, um uns über die Person der Heiligen nicht in Zweifel zu lassen, der Pulverturm, der unter ihrem Schutze steht, wie die Pulverkammer auf Kriegsschiffen, die noch jetzt bei den romanischen Völkern ihren Namen Santa Barbara führt? Das mag sein zum Teil, aber keineswegs allein: wo wir dort in der Ferne einen schweren Turm erblicken, da lassen wir uns nicht täuschen durch Himmel und Wolken; wir verlangen als Grundlage, auf dem er sich erhebt, Land, festen irdischen Boden. Und sollte es da wohl Zufall sein, daß er sich erhebt an einem Punkte, welcher der päpstlichen Tiara diametral gegenübersteht wie ein entgegengesetzter Pol? Hier muß unsere Phantasie ergänzend eintreten, muß das geistige Auge die Nebel durchdringen, die sich zwischen diese beiden Pole gelagert haben. Wir erkennen jetzt, daß unter diesem Nebel, der Wolkenschicht, welche die ganze göttliche Erscheinung trägt, irdischer Boden sich hinzieht, und damit gewinnen wir eine durchaus veränderte Anschauung von dieser Erscheinung selbst. Sie steht nicht im Gegensatz zum Irdischen. Sie tritt jetzt nicht nur an dasselbe heran, berührt es nicht nur an einer Seite, verknüpft sich mit ihm nicht nur an einem einzelnen Punkte, sondern das Überirdische tritt aus der Unendlichkeit herein in den Kreis des Irdischen, Endlichen. Der Himmel senkt sich auf die Erde herab, so daß das Bild auch in seiner Tiefe auf der Feste ruht. Erst so vollendet sich das Gleichmaß auf allen Seiten. Wir schauen das Himmlische nicht mehr im unendlichen, unbegrenzten Raume. Es nahet uns, nicht geleitet von den beiden Heiligen, sondern diese eilen ihm entgegen, wie um es an uns heranzuziehen und sicher unseren Augen entgegenzuführen, nicht nur für einen flüchtigen Augenblick: noch harren die Engel und gönnen uns

Zeit, das Bild im Geiste diesmal festzuhalten. Und wenn es dann in beseligender Nähe an unseren Augen vorübergezogen — wir ahnen, nicht für immer, sondern um im ewigen Kreislauf einst wiederzukehren — folgt unsere Phantasie in unabsehbare Weiten,

„Und was verschwand, wird uns zu Wirklichkeiten!“

Raffael und die gegebenen Voraussetzungen seiner Werke.*)

(1891.)

Vor einigen Jahren hielt ich hier einen Vortrag über Raffaels sixtinische Madonna, der später in der „Deutschen Rundschau“ gedruckt wurde. Ich weiß, daß er nicht überall ungeteilten Beifall gefunden hat. „Wir wollen uns Raffael nicht mit der Elle vormessen lassen“, meinten die einen. „Die Senkrechte mitten durch das Bild schenke ich Ihnen“, sagte der andere. Ich antworte: „Brauchen Sie diese Linie nicht, so lassen Sie sie weg! Ich brauchte sie, weil mir zum vollen Genießen auch ein gewisses Maß bewußten Verständnisses Bedürfnis ist. Dazu hat sie mir gedient, womit ich aber keineswegs gesagt haben will, daß Raffael sie jemals in Wirklichkeit gezogen habe.“ — Ernster mußte mich eine gewisse Zurückhaltung berühren, welcher mir von einer Seite begegnete, bei der sich sonst meine Anschauungen eines freundlichen Entgegenkommens zu erfreuen pflegten. Das Urteil dieses Freundes**) lautete: Er habe eigentlich im einzelnen gar nichts einzuwenden, es sei ja alles richtig und gut. Aber das Ganze habe ihm diesmal den Eindruck einer gewissen Fremdheit gemacht, und schließlich habe er dem Aufsatz für sich selbst nichts entnommen, was gerade in seine Vorratskammer zu passen scheine. Sein Bestreben sei, sich in die Seele des schaffenden Künstlers zu versetzen. Ich nehme dagegen das Werk als Produkt an sich und suche nachzuweisen, wie es als Schöpfung an sich zu erklären sei. Das sei vielleicht ein höherer und beherrschenderer Standpunkt usw. — Ich bin wohl der Bemerkung begegnet, daß gerade ich mehr als andere bei der Erklärung antiker Kunstwerke deren besondere Eigentümlichkeiten auf die Individualität der schaffenden Künstler zurückzuführen bestrebt sei. Um so mehr mußte mich die obige Beurteilung zum Nachdenken veranlassen, indem ich mir die Frage vorlegte, ob denn meine Behandlungsweise der Vorwurf treffe, daß bei ihr die Individualität des Künstlers nicht zu ihrem Rechte gelange, oder ob nicht gerade in der Individualität des Künstlers der tiefere Grund liege, der zu der besonderen Art der Betrachtung seines Werkes den Anlaß geboten, ob nicht gerade diese objektive Betrachtung geeignet sei, uns auf die Subjektivität des Künstlers zurückzuführen.

Die sixtinische Madonna ist in vielem Betracht die Krone der Schöpfungen Raffaels. In ihr muß sich daher das Wesen des Künstlers in besonderer Reinheit und Klarheit offenbaren. Dies zu erkennen und näher

*) Ungedruckt. Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Zwanglosen zu München am 4. März 1891.

**) [Herman Grimm].

zu bestimmen kann aber nur gelingen durch eine Vergleichung nicht aller, aber doch einer Reihe der hervorragendsten und besonders charakteristischen seiner Werke, und auch diese Vergleichung wird nicht sofort eine allseitig erschöpfende sein können. Wir werden uns dem Ziele nur allmählich nähern können, indem wir diese Reihe unter einzelnen, bestimmt begrenzten Gesichtspunkten der Betrachtung unterziehen.

Als einen solchen Gesichtspunkt, der zugleich als Ausgangspunkt der geeignetste sein dürfte, möchte ich hier den folgenden Satz in den Vordergrund stellen. Der persönliche Geist Raffaels offenbart sich zuerst und in hervorragendem Maße darin, daß er, ehe er Hand an ein Werk legt, sich der äußerlichen, örtlichen Bedingungen klar bewußt zu werden bestrebt ist, unter denen es zu entstehen hat.

Ich gehe nicht theoretisch, sondern praktisch ans Werk. Auf dem Zwischenaktvorhang des hiesigen Hoftheaters ist Raffaels Poesie gemalt, gewiß ein hervorragendes, untadeliges Werk raffaelischen Geistes. Und doch: unbefangene Gemüter konnten mir gegenüber nicht unterlassen, allerlei tadelnde Bemerkungen über diesen Vorhang auszusprechen. Dieses Bild, wie auf Stein, von madonnenhafter Strenge, fast Starrheit, schwer in der Farbe, passe nicht für einen Vorhang, der sich in Falten legen müsse. Dem wird sich kaum widersprechen lassen; und gewiß wird man der auf dem Hauptvorhange gemalten Guido Renischen Aurora nicht den gleichen Vorwurf machen. Aber der Tadel der Poesie trifft nicht Raffael, sondern den, welcher das Bild auf den Vorhang übertrug. Das Original findet sich an der Decke der Stanza della segnatura im Vatikan, über dem Bilde des Parnaß, an einem Kreuzgewölbe, welches durch starke architektonische Gurtungen gegliedert ist. Erst oberhalb der durch sie gebildeten Umrahmungen liegt die eigentliche Decke, die den Innenraum nach außen abschließt. — In der griechischen Felderdecke sind die einzelnen Felder oder Kassettierungen mit stern- oder blumenartigen Ornamenten geschmückt, welche nicht in Wirklichkeit, aber für unsere Phantasie den festen Abschluß der Decke versinnbildlichen. Diesen Kassetten sind die Felder vergleichbar, in welche Raffael an jener Decke seine Gestalten der Poesie, Philosophie, Theologie und Jurisprudenz hineinmalte. Malereien aber mit in weite Ferne oder Tiefe verlaufenden Hintergründen würden mit der architektonischen Natur des Grundes der Decke in unlösbarem Kontrast gestanden, diese architektonische (abschließende) Natur geradezu aufgehoben haben. Diese Natur wahrte Raffael: er setzte seine Malereien auf einheitlichen Goldgrund; und damit nicht genug: er führte sie aus, wenn auch in der Technik der Freskomalerei, doch dem Scheine nach in der Art von Mosaiken. Das Mosaik nimmt als Dekorationsweise eine Art Mittelstellung ein zwischen Architektur, Relief und Malerei. Die Farbe ist nicht einfach aufgetragen auf die Fläche des Grundes, sondern demselben inhärierend; sie hat mit demselben eine engere Verbindung eingegangen, ist in ihn eingedrungen und mit ihm zu einer Einheit verwachsen, ohne jedoch die Fläche zu durchbrechen.

Was das bedeutet, wird erst klar werden, wenn wir weiter eingehen auf die künstlerische Ausschmückung des gesamten Zimmers der Segnatura. Die Decke des Kreuzgewölbes spannt sich aus über den vier nach oben halbkreisförmig abgeschlossenen Wänden, welche der Verherrlichung der Theologie durch die Disputa, der Philosophie durch die Schule von Athen,

der Poesie durch den Parnaß und der Jurisprudenz durch symbolische Gestalten über und zwei kleinere historische Bilder zu beiden Seiten des Fensters gewidmet sind. Nehmen wir diese Bilder, wie sie sind: würden sie uns dieselbe Befriedigung wie jetzt gewähren, wenn wir sie uns in unserer Phantasie in der mosaikartigen Ausführung der Deckenfiguren vorstellen wollten? Betrachten wir nämlich die Disputa, die in ihrer oberen Hälfte, in den die gottheilige Mittelgruppe im Halbkreise umgebenden Erzvätern und Aposteln, an den Raum einer Nische erinnert, an eine Apsis, wie wir deren mehr als einmal in ganz analoger Weise mit Glorien von Heiligen gerade in Mosaikgemälden geschmückt finden. Warum wechselte Raffael, nachdem er doch an der Decke mit dem Mosaikstil begonnen, an den Wänden das technische Verfahren und ging zum Fresko über? Die Apsis ist eine muschelartige Rundung, die ihre wirkliche Form bewahren, aber doch künstlerisch gegliedert werden soll. Auf rein architektonischem Wege ist das allerdings möglich durch radiale, im Scheitelpunkt zusammenlaufende Gurtungen und Kassettierungen. Malerisch ist eine verwandte Wirkung durch Mosaikmalerei erreichbar, bei der die malerische Komposition fast nur die Belebung der architektonisch-konstruktiven Gliederungen bildet, aber auf das, was man „malerische Wirkung" nennt, im Grunde verzichtet, namentlich jeden Hintergrund ausschließt, da auch hier das Bild auf der architektonischen Fläche (in Farbenrelief) aufsitzt.

Anders bei der glatten Wand. Denken wir uns die Wände der Stanza della segnatura ohne Bilderschmuck einfach als aus Quadern konstruiert, so würden sie durch die abstrakte Abgeschlossenheit den Begriff eines Kerkers erwecken. Wir wünschen aus der Enge in die Weite geführt zu werden, die Wände wenn nicht durchbrochen, doch nach außen gedehnt zu sehen. Die Freskomalerei, welche ihrer Natur nach auf eine sinnliche, naturalistische Illusion verzichtet, ist imstande, den verlangten Dienst zu leisten. In der oberen Hälfte der Disputa erinnert die Glorie in Verbindung mit der halbbogenförmigen Umrahmung an eine nischen- oder apsisartige Ausweitung der Wand, während in der unteren Hälfte der Blick von rechts und von links in die Tiefe, die weite Ferne der Landschaft geführt wird. In der Schule von Athen schieben sich die Bogenbauten wie künstlerische Variationen der Wandumrahmung hintereinander und öffnen den Blick in die Weite. An der dritten Seite lenkt der starke Einschnitt des Fensters unser Auge nach oben, auf die Höhen des Parnaß. Nur an der vierten Seite ist der feste Wandabschluß einigermaßen festgehalten, wie um uns die Idee des geschlossenen Raumes nicht verlieren zu lassen. Ist das alles nun ein Spiel des Zufalls, einer künstlerischen Laune? Niemand wird daran denken, etwa die Disputa an eine Fensterwand, den Parnaß an eine Zwischenwand zu versetzen. Vielmehr entwickelt sich alles mit einer gewissen Selbstverständlichkeit: es ergibt sich nicht nur die Raumgliederung aus dem Raume selbst, sondern auch die Ausführung aus der Natur des Fresko, das, weniger fest verbunden mit der Wand als das Mosaik, doch in festerer Beziehung steht zum Raume, als ein an einen beliebigen Platz versetzbares Staffeleibild.

Ganz anderen Bedingungen als die eng umschlossene Camera della segnatura ist der Raum unterworfen, in dem Raffael die Fabel der Psyche in der Farnesina zu Rom malte. Es ist nicht ein Portikus, eine Vorhalle,

die vor das Gebäude gelegt ist, sondern ein Vorraum, Vestibulum, eine Hausflur, von der aus die Eingänge in die verschiedenen inneren Räume führen: ein Vorraum, der sich der Idee nach zwischen sechs Pfeilern öffnet, auch wenn die fünf Zwischenöffnungen, sei es ursprünglich, sei es später, durch Zwischenwände und Fenster geschlossen wurden. Genug, der theoretische Gedanke, die Idee ist, daß dieser Raum das Äußere und Innere, die freie Natur und das Innere des geschlossenen Raumes vermitteln, von dem einen in den andern überführen soll. Wie faßte, wie verwirklichte ihn Raffael? Er faßte ihn, er transformierte ihn künstlerisch in eine Laube, indem er den gewölbten Raum über den Pfeilern mit einem von Grün, Blumen und Früchten umkleideten Lattengerüst überspannte, durch welches hindurch man in das Freie, in den Himmel blickt, der nur oben, in der Mitte des Gewölbes, durch zwei ausgespannte Teppiche für das Auge verdekt wird, welche den Raum für zwei größere Bildkompositionen bieten, während im übrigen der Bilderschmuck nur die Füllung der durch das Rahmenwerk gebildeten Dreiecke und der Stichkappen bildet.

Betrachten wir jetzt diese Malerei, so drängt sich mir eine Beobachtung einfachster Art auf, die ich jedoch noch nirgends ausdrücklich ausgesprochen gefunden habe: Nirgends, auch in den beiden großen Deckenbildern finde ich nirgends auch nur einen Fuß breit festes Terrain. Überall schweben die Figuren in den Lüften oder bewegen sich auf Wolkengebilden. Da weist Venus den Amor nach unten und beauftragt ihn dort, die Psyche mit seinem Pfeile zu verwunden, da weist Amor nach unten, um den Grazien die Schönheit der Psyche zu zeigen; da schwebt Merkur nach abwärts, um die Psyche zu holen, da wieder aufwärts, um sie auf die Höhen des Olymp zu geleiten, da schwebt Psyche nach oben, um aus den Tiefen der Unterwelt das Wasser des Styx der Venus zu bringen usw.

Wir sind nicht durch Dokumente unterrichtet, wie die unvollendet gebliebenen Wände der Halle geschmückt werden sollten. Wir haben nur die Wölbung und die Decke, also ein Fragment des Ganzen. Aber wir werden jetzt nicht zweifeln, daß, wo Venus nach unten weist, dort die Psyche im Kreise ihrer Familie, im Verhältnis zu ihren Schwestern, dort in ihrem Verhältnis zu dem unerkannten Amor, in ihren Prüfungen, beim Hinabsteigen in die Unterwelt ihre Stelle habe finden sollen. So hätten wir an den Wänden die Geschicke der Psyche auf Erden, entwickelt in nach der Höhe emporgerichteten Gebäuden oder in Landschaften mit emporragenden Berggipfeln, weiter in den Zwickelbildern die Wechselbeziehungen zwischen der Erde und dem Himmel, und endlich in den Teppichbildern die Schlußszenen im Himmel auf dem Olymp.

Lassen wir so das Ganze vor unser geistiges Auge treten, so erscheint uns wieder, wie bei der Stanza della segnatura, die gesamte Raumökonomie als etwas ungesucht Selbstverständliches, und doch haben wir wieder eine Geistestat der eigensten Persönlichkeit Raffaels, der den gegebenen Raum als eine Notwendigkeit akzeptiert, dann aber auf demselben seine Gedanken wie spielend entwickelt, gleich als ob dieser Raum für seine künstlerische Schöpfung eigens erst geschaffen wäre.

Von den gemalten Teppichbildern an der Decke der Farnesina wende ich mich zu den wirklichen Teppichen oder Tapeten, den arazzi, in deren Hauptbildern die Apostelgeschichte eine reiche künstlerische Verarbeitung

gefunden hat. Da tritt uns zuerst der wunderbare Fischzug Petri entgegen: vorn ein schmaler, oben von links nach rechts hinlaufender Ufersaum des Sees Genezareth, nur belebt durch drei langbeinige und langhalsige Fischreiher; am jenseitigen Ufer eine langgedehnte, gegen den Horizont flach verlaufende Hügellandschaft, in der Mitte zwei Fischerkähne, quer in einer Linie von links nach rechts in das Bild gesetzt auf dem Wasser des Sees. Dazu werfen wir sofort noch einen Blick auf das Bild von der Heilung des Lahmen: in der Mitte Petrus und Johannes das Wunder verrichtend, rechts und links Zuschauer beobachtend und voll erregter Teilnahme, das Ganze aber durch reich ornamentierte gewundene Säulen geradezu in drei Stücke zerschnitten. Sind das, der Fischzug wie die Heilung, normale, einheitlich geschlossene Gemäldekompositionen, wie etwa die Grablegung Borghese, die Kreuztragung? Gewiß nicht; und doch sind es Meisterwerke eines Raffael, nur nicht Einzelbilder für sich, sondern Tapeten, Teppiche. Sie waren ursprünglich bestimmt für den Schmuck der sixtinischen Kapelle, einen länglich viereckigen Raum, dessen Wände jeder architektonischen Gliederung entbehrten. Nur oben waren die Langseiten durch eine Reihe von Fenstern durchbrochen, unter denen sich in mittlerer Höhe eine Folge von Wandgemälden in Fresko hinzog. Was blieb da übrig für den unteren Raum, der zunächst nichts bot als eine kahle Fläche? Etwa eine zweite Reihe von Freskogemälden, oder etwa Mosaikbilder? Unser Gefühl wird sich gegen einen solchen Schmuck sträuben. Vom architektonischen Standpunkt verlangen wir für den Rohbau eine Um- oder Bekleidung. Eine Holztäfelung, an welche wir in den Stanzen erinnert werden, hätte architektonisch diesem Zwecke entsprechen können; aber gewiß ebenso entsprach eine wirkliche Bekleidung, die nur ihren Charakter als schmückende Decke zu wahren hatte, in der Wahl des Schmuckes aber dem Künstler volle Freiheit ließ.

Raffael ging auch hier von der Architektur aus. Der Begriff der Wandbekleidung kommt zum Ausdruck, indem der untere Teil der Teppiche einen auf dem Boden ruhenden Sockel bildete mit kleinen reliefartigen Bildern. Nach den Seiten hin sind sie mit pfeilerartigen Ornamenten wie mit Pilastern eingefaßt. Zwischen diesen und über dem Sockel erst öffnet sich der Blick auf die eigentlichen Bilddarstellungen aus der Apostelgeschichte. In dieser Gesamtanordnung aber nähert sich Raffael wieder, wie so häufig, der Auffassung des Altertums, in um so auffälligerer Weise, als ihm ein Vorbild, welches dieses ihm hätte bieten können, noch unbekannt geblieben ist, da es überhaupt erst vor vierzig Jahren ans Licht getreten ist. Damals wurden auf dem Esquilin in Rom die Reste einer Halle gefunden, deren Langseite durch gemalte Pilaster gegliedert und zwischen diesen mit Landschaftsbildern geschmückt war: richtiger mit einem einzigen fortlaufenden Landschaftsbilde, das sich der Idee nach hinter den Pilastern hinzog, so daß der in der Halle Wandelnde zwischen den Pfeilern gewissermaßen ins Freie blickte.*) Dort verfolgte er mit seinem Auge die Irrfahrten des Odysseus: in der den verschiedenen Szenen entsprechenden Landschaft boten sich ihm dar die Ankunft an der Küste der Lästrygonen

*) [Wörmann, Die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom; 7 Foliotafeln. München 1876.]

die Zerschmetterung der Flotte, die Flucht des Odysseus, sein Abenteuer bei Kirke und sein Besuch in der Unterwelt. So einheitlich fortlaufend, ineinander übergreifend sind allerdings die Bilder der Tapeten nicht. Aber sie bilden eine Folge. Raffael führt uns in den Längenraum der Kapelle, wie in einen breiten Wandelgang; zwischen den die Tapeten begrenzenden Pilastern blicken wir über den Sockel zunächst in die volle freie Landschaft, auf den See mit den flachen Ufern und den Fischzug; wir sehen am Anfang des zweiten Bildes noch das Ende des Sees und auf freier Wiese Christus, die Apostel und Petrus, der die Schlüssel empfangen, und die weidenden Schafe. Erst dann treten wir in die reichen Säulenstellungen der Vorhalle eines Palastes oder Tempels, in der sich die Heilung des Lahmen vollzieht; weiter in einem halboffenen Raum der Tod des Ananias. Gegenüber beginnt die Bekehrung des Paulus wiederum im Freien und es folgen wieder halbgeschlossene, hofartige oder Innenräume. Für eine genauere Untersuchung fehlen mir augenblicklich nicht nur die Zeit, sondern auch wesentliche Hilfsmittel. Hier genügt der Hinweis darauf, daß diese Bilder nicht jedes für sich und in sich abgeschlossene Gemälde sind, sondern gewissermaßen Wanderbilder, wenn es auch nicht die Bilder sind, die sich bewegen, sondern der Beschauer, der zwischen ihnen wandelt. Mag das aber immerhin eine Täuschung, eine Umkehrung unserer Phantasie sein, so hängt dieselbe doch mit dem Umstande zusammen, daß diese Bilder nicht fest an der Wand haften, sich ein jedes für sich streng aus den Bedingungen des Raumes entwickeln, sondern nur die Wand als einen beweglichen Schmuck bekleiden.

Kehren wir jetzt noch einmal zu den Stanzen des Vatikan zurück, zu der Sala di Constantino, deren Hauptwand die Entscheidungsschlacht zwischen diesem Kaiser und Maxentius schmückt. Als Darstellung einer Schlacht in ihrer breiten, entscheidenden Entwickelung hat das Bild kaum seinesgleichen [vgl. S. 298]. Wir verfolgen die Abdrängung der Truppen des Maxentius von der Tiberbrücke durch den rechten Flügel des Konstantin, den Stoß des Zentrums, die Umwickelung des Feindes durch den linken Flügel, in der Mitte Konstantin gerade über der Kreuzung der zwei durch den Bildraum gezogenen Diagonalen und über ihm die Gruppe von drei Engeln, wie das ideale Bild eines die Schlachten lenkenden himmlischen Generalstabes. Und doch, ein Bild im engeren Sinne, so daß künstlerisch-malerisch die Beziehungen der Seiten zu der Mitte und der Mitte zu den Seiten sich dem sinnlichen Auge sofort deutlich zu einer Einheit zusammenschlössen, das ist diese Schlacht nicht. Auch hier muß das Auge gewissermaßen eine Wanderung durch das ganze Bild machen, muß der Beschauer das Bild der Schlacht vor seinen Blicken in seiner ganzen Breite aufrollen. Und nun lenken wir noch einmal den Blick auf das Bild, wie es auf der Wand sitzt. Die Wand bis auf zwei reguläre Abschnitte an den beiden Seiten ist in ihrer ganzen Breite architektonisch ungegliedert, ein einfacher breiter, viereckiger Raum. Raffael aber malte sein Bild nicht direkt auf dieses abstrakte mathematische Rechteck; er metamorphosierte künstlerisch den Raum in einen aufgerollten, in der Breite aufgespannten Teppich: wir sehen, wie er oben mit Nägeln angeheftet, unten mit Fransen besetzt ist und wie die Enden an beiden Seiten umgeschlagen sind. — Das alles erscheint uns wieder, sobald wir erst darauf achten, als selbstverständlich; aber schon

ehe wir darauf achteten, hat diese Anordnung so gewirkt, daß wir unbewußt das Bild so aufgefaßt haben, wie der Künstler dessen Wirkung beabsichtigt hatte, als einen die Wand umkleidenden Teppich.

Um mit den Fresko- und Wandmalereien abzuschließen, mag noch mit einem Worte der Sibyllen der Santa Maria della Pace gedacht werden [vgl. S. 297]. Sie befinden sich in einer architektonischen Umrahmung, die nicht den Raum nach außen in die Ferne öffnen soll, sondern in deren unbestimmte Tiefe wir hineinblicken. Raffael hat keine griechischen Metopen wie die des Parthenon gekannt mit ihrem Figurenschmuck in höchstem, fast statuarischem Relief. Aber wenn wir jetzt behaupten dürfen, daß das Hochrelief der Metopen, die zwischen nach vorn hervorragenden Triglyphen liegenden, ursprünglich offenen Räume der Metopen künstlerisch füllen, aber nicht schließen sollte, so müssen wir sagen, daß Raffael in kongenialem Geiste durch seine Sibyllen den ihm gebotenen metopenartigen Raum ebenso gefüllt und nicht geschlossen hat.

Von den zahlreichen einzelnen Staffeleibildern können natürlich hier nur einige wenige in Betracht gezogen werden. — Ich beginne mit der Madonna della sedia: mag es eine unbeglaubigte Künstleranekdote sein, daß Raffael in einer ländlichen Osteria eine Mutter mit einem Kinde neben einem Fasse erblickt und sofort mit Kreide die Umrisse der Gruppe auf den runden Boden dieses Fasses gezeichnet habe, so liegt doch in dieser Erzählung eine innere Wahrheit: wir können das Bild nicht loslösen aus der Rundung, es ist aus derselben herausgewachsen.

Besonders lehrreich für unsere Zwecke erweist sich eines der späteren Werke, die berühmte Kreuztragung, lo spasimo di Sicilia [Abb. 49]. Raffael steht hier, wie zuletzt Dehio (Lützows Zeitschrift f. bild. K. 1881 S. 253) betont hat, entschieden unter dem Einflusse deutscher Vorbilder, eines Schongauer, Adam Krafft, Albrecht Dürer. Es kommt hier nicht darauf an, zu untersuchen, wieviel er von jedem einzelnen entlehnt hat. Aber die wichtigsten Elemente und zahlreiche Motive seines Werkes sind nicht sein Eigentum, seine eigene Erfindung, sondern sie sind bei seinen Vorgängern vorgebildet, und gewiß haben wir das Recht, von Entlehnung zu sprechen. Aber wer wird ihn darum tadeln wollen? Trotzdem ist sein Werk sein Eigentum. Er fand bei seinen Vorgängern seine Aufgabe stofflich vorbereitet, in reicher Fülle, ja Überfülle. Eine Reihe von Elementen des künstlerischen Themas waren mustergültig, endgültig gelöst, bis zu typischer Geltung, so daß Raffael sich ihrer zu bemächtigen, einem inneren Drange folgend, geradezu gezwungen war. Aber nun galt es, dieselben einheitlich zu verschmelzen, aus den Einzelheiten ein einheitliches Ganzes zu schaffen, das Ganze auf die Höhe einer idealen Schöpfung zu erheben. Wie löste er diese Aufgabe? Wir wissen nicht, aber wir dürfen vermuten, daß ihm die Aufgabe gestellt wurde, ein Altargemälde von einer mehr oder weniger genau bestimmten Größe in Höhe und Breite zu schaffen. In diesen Rahmen mußte sich das Ganze einfügen, einfügen in einem vollen, rein künstlerischen Gleichgewichte. Dargestellt soll werden, wie Jesus in langem Zuge vom Gerichtshause zur Richtstätte geschleppt wird, in dem Momente, in welchem er zugleich gepeinigt und mitleidig unterstützt unter der Last des Kreuzes zusammenbricht, dargestellt in dem schmalen Raume eines Bildes in Hochformat. Aus dem Hause rechts ist der Zug getreten, dem Beschauer entgegen. Wir

sehen, wie der Hohepriester, Pilatus und Krieger es verlassen; weiter nach vorn die Gruppe der klagenden Frauen, nach der Breite des Bildes gewendet gegen Christus, der in der Mitte des Vordergrundes zusammenbricht, unterstützt durch Simon von Kyrene und gepeinigt von einem an den Rand des Bildes gerückten, aber in seiner Bewegung nach rückwärts gewendeten Knechte, nebst einem zweiten, dessen Speer gleichfalls gegen Christus gerichtet ist, so daß hier die Gruppierung nach links abgeschlossen ist. Aber noch eine Figur tritt hinzu gerade hinter oder über den Peinigern: der Hauptmann zu Roß mit der Fahne, der die Spitze des Zuges führt. In scharfer Wendung lenkt er den Blick wieder nach innen, in das Bild hinein, wo wir in weiter Entfernung gerade in der Mitte die Richtstätte mit den aufgerichteten Kreuzen erblicken. Dorthin richtet sich der Zug, dessen Weg durch verschiedene kleine Figurengruppen in der Ferne genügend angedeutet wird.

Aber wozu dieser Umweg vom Ausgangspunkte des Zuges? Die Richtstätte fällt nach rechts steil ab. Wir erkennen, daß von ihr aus nach dem Gerichtshause im Vordergrunde ein Taleinschnitt, eine Schlucht aufwärts zieht; wir verstehen jetzt, weshalb der Zug nach dem Austritt aus dem Hause sich zuerst nach vorn dem Beschauer entgegenwendet, wie er die Talsenkung umschreitend erst nach links fortschreitet, dann umkehrt, um den Weg, die Richtung nach dem letzten Ziele zu gewinnen. So ergibt sich alles einfach, wie selbstverständlich, und auch wenn wir gar nicht überlegen, welche Mittel hier angewendet sind, haben wir die Empfindung voller Befriedigung. Der Künstler aber hat diese Wirkung erreicht, indem er dem Zwange des Raumes volle Rechnung trug, den Bedingungen desselben sich willig unterwarf, dann aber innerhalb der gegebenen Grenzen sich in vollster Freiheit bewegte.

Jetzt endlich zurück zum Ausgangspunkte, der sixtinischen Madonna! In unbegrenztem Weltenraume schwebt sie, nur nach vorn begrenzt durch die Balustrade und den Vorhang. Diese Komposition in Verbindung mit anderen Nebenumständen hatte Rumohr auf die Vermutung geführt, daß das Bild ursprünglich bestimmt gewesen sei, als Prozessionsfahne zu dienen. Ich gestehe, daß diese Annahme für mich manches Ansprechende hatte. Um so bestimmter sprach sich gegen dieselbe Karl Woermann, der Hüter dieses Schatzes, mir gegenüber aus, als er gerade auf einer Reise nach Oberitalien Gelegenheit nehmen wollte, die Stelle anzusehen, wo noch jetzt die Kopie hängt, die als Ersatz des Originals in Piacenza zurückgelassen war. Über diesen Besuch machte er mir später die folgende Mitteilung: „Übrigens scheint das Bild kein Altarbild im engsten Sinne des Wortes. Die Kopie steht nicht auf dem Altar selbst, sondern hängt hinter und über dem Hochaltar an der Schlußwand des Chors zwischen dessen beiden Fenstern. — Es lag diese Anbringung daran, daß der freistehende Altar selbst nur mit plastischen Werken geschmückt war, während man doch auf ein Hochaltarbild nicht verzichten wollte. Diese Anordnung findet sich gerade in den Kirchen der Gegend von Piacenza sehr oft, so daß Vasari, der übrigens von dieser Besonderheit nicht unterrichtet gewesen zu sein braucht, oder vielmehr sein Berichterstatter aus Piacenza immer noch recht hatte, das Bild als das Hochaltarbild der Kirche zu bezeichnen.“ Gern kann ich hiernach die Hypothese Rumohrs preisgeben. Aber das künstlerische



49. Kreuztragung von Raffael, genannt lo spasimo di Sicilia.

Empfinden, aus dem sie hervorgegangen, erweist sich auch dem so festgestellten Tatbestande gegenüber als ein berechtigtes. Denn über dem Altar, zwischen den zwei Fenstern der Rückwand, was ist das Bild in seiner Begrenzung durch Balustrade und Vorhang für unsere Phantasie anderes als ein drittes Fenster, durch das unser Blick aus dem Innern der Kirche hinausgelenkt wird in das Freie, in den unendlichen Himmelsraum, auf die himmlische Erscheinung der Mutter und des Kindes, aufgefordert zur Anbetung durch die Vermittelung der beiden Heiligen, während die Verheißung uns angekündigt wird durch die mit ihren Blicken nach innen gerichteten Engel?

So ist erst die Wechselwirkung zwischen dem Bilde und dem Beschauer voll hergestellt — hergestellt durch den Raum, die Stelle, für die es bestimmt war: nicht Wand-, nicht Tafelbild, nicht teppichartige Wandbekleidung, erinnert das ganze Gemälde in seiner Wirkung vielmehr an eine wahrhafte Fenstermalerei, an ein Glasgemälde; es scheint überhaupt erst erwachsen aus der Stelle, für die es von Anfang an bestimmt war, nicht nur in der Idee seiner Erfindung, sondern auch in seiner Ausführung nicht auf Holz, sondern auf Leinwand, in der Behandlung seiner Farben nach der technischen und koloristischen Seite. Erst unter solchen Voraussetzungen wird alles verständlich und vermögen wir den Vorzügen des Werkes nach allen Seiten gerecht zu werden. Dem Anscheine nach vielleicht das freieste, wie einer himmlischen Vision entsprungene Werk des Künstlers, erweist es sich jetzt, wie kaum ein anderes, als gebunden an die Grundbedingungen seines Daseins, und doch zugleich als der eigenartigste und vollendetste Ausfluß der Individualität seines Urhebers. Von dem Punkte aus, zu dem wir hier gelangt sind, tritt aber das Wesen dieser Individualität Raffaels in das klarste und schärfste Licht, wenn wir sie messen an dem Gegensatz des gewaltigsten seiner Zeitgenossen auf dem Gebiete der Kunst. Das riesenhaft Gewaltige, ja zuweilen fast Gewaltsame im Geiste des Michelangelo offenbart sich überwiegend im Kampfe mit den Schwierigkeiten, die zu bewältigen er unternimmt. Er kämpft, um die Dinge zu zwingen, sie seinem Geiste zu unterwerfen. Raffael unterwirft sich freiwillig den äußeren Bedingungen und Umständen, die ihm als notwendige Voraussetzungen für die Durchführung seiner Aufgaben gegeben sind. Wenn nun meine Betrachtungsweise darauf hinausgeht, diese Voraussetzungen zu erkennen und zu würdigen, so ist dieser Standpunkt keineswegs, wie Grimm meint, ein höherer und beherrschenderer als der seinige, der der Individualität der Künstler in der Entwickelung des geistigen Gehaltes seiner Aufgaben nachforscht; ich möchte vielmehr das Gegenteil behaupten: er ist der elementarere. Aber indem diese Voraussetzungen selbst wieder auf fundamentalen, ewigen Gesetzen der Kunst beruhen, tritt die Individualität des Künstlers wieder um so bestimmter hervor in der Stellung, welche sie ihnen gegenüber einnimmt. In den Werken des Michelangelo macht sich die Persönlichkeit des Künstlers gerade darin geltend, daß sie uns die Geisteskämpfe, die ihrer Schöpfung vorangegangen, nicht vergessen lassen und wir uns daher von einem gewissen Drucke, den der Geist ihres Urhebers auf uns ausübt, nicht leicht völlig freizumachen vermögen. Bei Raffael ist es ein Gefühl der Beruhigung, das uns von Anfang beherrscht, weil er die gegebenen Voraussetzungen nicht als eine Fessel empfindet, son-

dern nur als gesetzmäßige Schranken, innerhalb deren seinem Geiste sich zu bewegen volle Freiheit gestattet ist, volle Freiheit und Freudigkeit, das Gesetz zu erfüllen:

> Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
> In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
> Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Nachtrag.

Zwei Frauenköpfe der Münchener Glyptothek.*)

(1891.)

Sie sind es gewohnt, daß ich, an diesen Platz gestellt, Ihnen ein Bild aus der griechischen Götterwelt vor Augen führe, um Ihnen dasselbe in der harmonischen Entwickelung seiner idealen Schönheit zu erläutern und Ihrem Verständnis näher zu bringen. Heute scheine ich Ihnen vielleicht mir selbst untreu zu werden. Denn es sollte mich gar nicht wundern, wenn Sie bei dem ersten Eindruck dieses Kopfes [Abb. 50] erklärten, Sie könnten ihn gar nicht schön finden, ja es liege in ihm etwas, das geradezu störend wirke. Um so besser! Denn wenn ich nun versuche, diesen Stein des Anstoßes aus dem Wege zu räumen, so hoffe ich, daß es mir auf diesem Umwege um so eher gelingen werde, Sie dem gleichen Ziele zuzuführen und von dem Wesen griechischer Idealbildung eine um so lebendigere Vorstellung zu erwecken.

Geben wir uns unbefangen der Betrachtung hin. Der Marmor — er befindet sich in der Glyptothek und stammt aus Cumae bei Neapel — ist in seiner Ausführung nicht von besonderer Schärfe und Strenge, sondern wie manche andere Arbeiten aus Unteritalien leicht und im einzelnen flüchtig behandelt, aber in der gesamten Anlage sprechen die Formen deutlich genug, um über die Benennung der dargestellten Göttin keinen Zweifel zu lassen. Gerade bei den hohen olympischen Gottheiten hat es die Kunst verstanden, in jeder einzelnen derselben je eine bestimmt begrenzte Seite des Wesens des Menschentums in voller Reinheit zur Anschauung zu bringen. In der Demeter überwiegt der Begriff der Mutter und darum ist für ihre körperliche Erscheinung der matronale Charakter bestimmend, in der Hera der Begriff der Gattin, und damit die noch nicht erreichte Mitte des Lebens, in Artemis das frische Landmädchen, in der Athene ein gereiftes geistiges Wesen Davon findet sich in diesem Kopfe nichts; und so werden wir von vornherein hingewiesen auf Aphrodite, in welcher der Begriff des der Liebe bedürftigen, zur Liebe geborenen Weibes repräsentiert ist, nicht der erst keimenden seelischen Liebe, für welche die griechische Poesie und

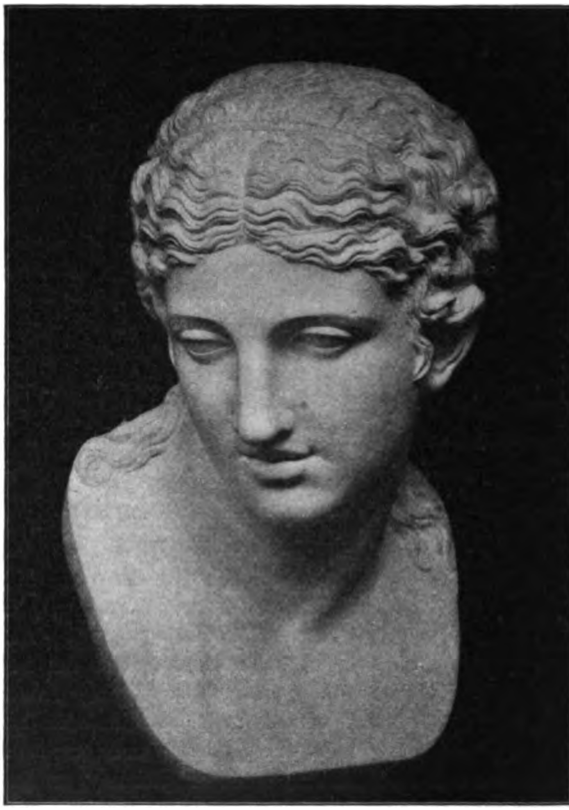
*) Vortrag in der Gesellschaft Aula, Winter 1891/92. Die Ergänzungsversuche der beiden Köpfe waren auch der 41. Philologenversammlung in München vorgelegt worden; vgl. Verhandlungen derselben S. 248—250. — Der Vortrag war bisher ungedruckt. Das Manuskript wurde zu spät aufgefunden, um seine richtige Stelle im zweiten Bande zu erhalten.

Kunst sich eine besondere Trägerin in der Gestalt der Psyche geschaffen hat. Die Göttin muß reif sein für die Liebe, freilich auch nicht überreif. Sie ist aber nicht Jungfrau, nicht Gattin: wir haben sie uns vorzustellen als losgelöst von den Schranken und Banden, mit denen erst im Fortschritte der Kultur das soziale Leben die menschliche Gesellschaft umgeben hat. Allerdings hören wir von ihr als Gattin des Hephaistos; aber das Verhältnis ist von Anfang an nicht recht klar: in der Ilias heißt seine Gattin nicht einmal Aphrodite, sondern Charis; erst in der Odyssee ist es die Göttin selbst. Jedenfalls charakteristischer als dieses eine feste Verhältnis sind die Verhältnisse, in die sie mit Ares, mit Adonis, Anchises verflochten wird, Verhältnisse ohne Schuld und ohne Reue; denn sie sind nur die Erfüllung ihrer innersten und eigensten Natur. — Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, ihre ganze körperliche Erscheinung eingehend zu schildern. Aber wir werden sie uns nicht vorstellen als eine majestätisch königliche oder als eine amazonenhaft kräftige Gestalt, sondern von weichen biegsamen und schmiegsamen Körperformen, über die nach dem Ausdrucke der Alten ein Blütenhauch sich verbreitet; nicht vorstellen mit dunkelschwarzem Haar und dunkeln Augen, sondern mit goldblondem, weichem Seidenhaar und blauen Augen; ebenso wenig mit stolz gebietendem Blicke oder leidenschaftlich erregtem Ausdrucke. Gerade im Blicke muß sich ihre innere Natur, die volle Hingebung ihres liebebedürftigen Wesens offenbaren. Und in der Tat sind von hier als dem entscheidenden Punkte die Künstler bei der Schaffung des Ideals der Göttin ausgegangen. Die Alten sprechen wiederholt von dem ὑγρὸν, dem feuchten Blicke der Göttin. Sie verstehen darunter ein Auge, dessen Blick nicht einen in einer gewissen Entfernung ihm gegenüber liegenden Gegenstand fest und bestimmt fixiert, sondern das Schwimmende, Verschwimmende des Blickes, welches entsteht, wenn die Sehachsen leise konvergierend sich in der Nähe begegnen.

Ist aber ein solches Auge das für den geistigen Charakter eigentlich Bestimmende, so muß nach den Gesetzen griechischer Idealbildung sich die ganze Umgebung in voller Übereinstimmung mit ihm entwickeln, mögen wir nun annehmen, daß eine solche Übereinstimmung schon wie im Keime verborgen geschlummert, oder in der Zeit des noch weichen, noch nicht gefestigten und ausgereiften Organismus das Auge wie durch einen stetigen Druck auf die umgebenden Knochenteile und Muskeln einen bestimmenden Einfluß ausgeübt habe. Eine ebene und stark nach der Breite entwickelte Stirn würde mit diesem feuchten Blicke geradezu in Widerspruch stehen. Die konvergierende Stellung der Augen und der nicht in die Weite, mehr nach innen schielende Blick verlangen, daß die Stirn stark nach vorn entwickelt, wie nach vorn vorgebaut erscheine, daß weiter in Übereinstimmung damit auch der Mund nicht breit, sondern schmal sich zuspitze, daß endlich das Gesicht, in den Wangen schmal nach unten verlaufend, durch ein feines Kinn seinen Abschluß zu einem länglichen Oval erhalte. Betrachten wir daraufhin den Kopf der Glyptothek, so finden wir, daß bis hierher die Formen den für das Ideal der Aphrodite geforderten durchaus entsprechen.

Und doch, blicken wir auf das Ganze, so bleibt ein Rest, der uns nicht befriedigt, der uns nicht zu vollem Genusse gelangen läßt. Daß die vordersten Spitzen der Lippen und der Nase geflickt sind, kann nicht we-

sentlich in Betracht kommen. Verfolgen wir aber das Gesicht von unten bis zur Spitze der Stirn, so tritt uns hier eine Härte und Leere entgegen: die Stirn drängt zu steil und zu spitz nach vorwärts und nach oben und wird zu schwer durch einen nach vorwärts gerückten breiten Oberschädel belastet. Aber dieser ganze obere Teil ist — moderne Restauration, für welche der antike Künstler nicht verantwortlich ist. Also wie, müssen wir fragen, mag sich im Geiste des antiken Künstlers dieser verlorene Teil des Ganzen gestaltet haben? Diese Frage läßt sich nur beantworten nach dem Gesetz der Idealbildung. Aber es gibt nicht nur ein, ein einziges, sondern eine ganze Reihe von Idealen, also zunächst in der griechischen Kunst wenigstens so viele, als es Götter gibt. Alle freilich haben ein einziges Substrat, das allen gemeinsam ist: das menschliche Haupt. Und wir könnten uns, wenigstens in der Idee, vorstellen, daß es ein physiologisches Urideal geben könne, in dem jedes der Organe, welche im menschlichen Haupte vereinigt sind, in vollkommenem Gleichgewichte mit den anderen vorhanden sein müßte. Aber gerade dieses volle normale Gleichgewicht steht in gewissem Sinne im Gegensatz zum geistigen Ausdruck, oder wollten wir uns dieses physische Gleichgewicht erhoben denken auf die Stufe eines Gleichgewichts der gesamten geistigen Kräfte, so wäre dies nur denkbar in der Erscheinung des Absoluten, der Gottheit an sich, welche darzustellen noch keine Kunst erreicht hat. In den griechischen Götteridealen, den vollendetsten, welche wir besitzen, ist es immer eine Seite des Geistes, des Gefühles, der Seele oder auch der Sinnlichkeit, welche die anderen an Bedeutung überwiegt und beherrscht. Alle diese einzelnen Ideale bilden daher ebenso viele Abweichungen von dem einen, ihnen allen zugrunde liegenden physiologischen Ideale. Wenn also die volle Harmonie desselben



50. Aphroditekopf von Cumae. Ergänzung des Marmors.

zunächst bis zu einem gewissen Grade eine Trübung erfährt, so bedarf es wieder, soll der Begriff des Ideals überhaupt nicht vernichtet werden, einer Ausgleichung, einer Kompensation des gestörten Gleichgewichtes. Diese aber suchten und fanden die griechischen Künstler nicht in den festen Grundformen, nicht in den Zentralorganen, sondern in der Peripherie, in den Teilen, die ihrer Natur nach mehr wandelbarer, wechselnder Art sind, ja vielfach nur die Bedeutung ornamentaler Zutaten haben. In der Hera Farnese z. B. klingt die Breite der Stirn gewissermaßen aus in den neben den Schläfen sich breit entwickelnden Haarmassen, während sie nach oben ihren bestimmten Abschluß durch die einfache Bogenlinie des der Rundung des Schädels folgenden Diadems erhält. Bei der Aphrodite baut sich die Stirn nach vorn, und dafür bedürfen wir einer Ausgleichung, eines Gegengewichts. Überzeugen Sie sich selbst, mit Ihren eigenen Augen [Ergänzungsversuch Abb. 51]. Ich will mich nicht berufen auf zahlreiche Darstellungen der Göttin, die eine verwandte Anordnung zeigen. Halten wir uns an den Kopf selbst. Das Band an der linken Schädelseite verschwindet nach vorn unter dem Haar, wir verstehen nicht warum? Die Motivierung ist gefunden, wenn wir die vorderen Haarpartien loslösen von den seitlichen, und über die Schnur wegführen, hinter der sie sich von beiden Seiten nach der Mitte vereinigen in der breiten Haarschleife, dem sogenannten Krobylos. Alles erscheint jetzt in einem veränderten Lichte. Die Seitenteile über der Stirn sind entlastet von der Schwere des Knochenbaus. Der Vorderschädel sondert sich durch den Verlauf der Haarflechte in bestimmter Weise von den Seiten ab und läßt den feinen Organismus der Stirn erst recht zur Geltung gelangen. Namentlich die Spitze der Stirn bildet eine bestimmte Grenzscheide, von der aus die Mittellinie des Schädels uns wieder zu der allge-



51. Aphroditekopf von Cumae. Neue Ergänzung am Abguß.

meinen Rundung des physiologischen Baues zurückleitet Dort aber wirkt die breite, aber nicht belastende Haarschleife als Gegengewicht gegen das Hervortreten der Stirn und bildet den Abschluß des schönen, auch in den oberen Teilen reich gegliederten Ovals der Gesamtanlage. Indem aber in dieser die sich gegenseitig bedingenden Verhältnisse der Höhe zur Breite und der Breite zur Höhe eine gründliche Verschiebung erfahren haben, gewinnen die einzelnen Teile nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrer Bedeutung für den Ausdruck eine durchaus veränderte Geltung. Sie werden nun verstehen, wie die in einem Punkte gestörte Harmonie Sie nicht zum ungetrübten Genusse des Ganzen gelangen ließ. Ist es mir aber gelungen, diesen Stein des Anstoßes zu beseitigen, so hoffe ich damit zugleich Ihnen zum Bewußtsein gebracht zu haben, wie die griechische Idealbildung beruht auf der harmonischen Unterordnung aller einzelnen Formen unter die einheitliche, das Ganze beherrschende und durchdringende Idee.



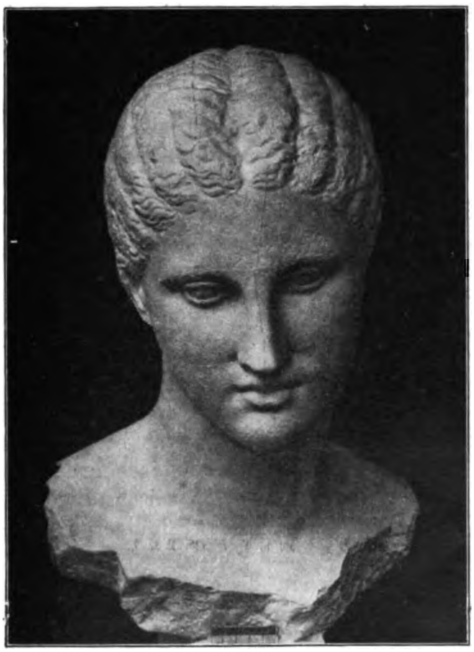
52. Der Brunnsche Kopf. Ergänzung des Marmors.

Und nun, meine Damen, insbesondere Sie, die jungen Damen, nachdem ich Ihnen an einem Beispiele gezeigt, wie Ihre Schönheit durch eine unpassende Haartour geschädigt, durch eine passende gehoben werden kann, gestatten Sie, daß ich an Sie ein Wort richte zu eigener Nutzanwendung. Fürchten Sie nicht eine Bußpredigt gegen die Torheiten der Mode. Ich bin alt genug geworden, um zu wissen, daß die Menschheit nach Abwechselung strebt; und dieser Trieb läßt sich nicht vertilgen. Und keineswegs möchte ich Ihnen raten, sich dem allgemeinen Strome gewaltsam entgegenzustemmen, um als Sonderling, wenn auch nur in den Augen der blöden Menge, den Spott herauszufordern. Aber auf zwei Punkte möchte ich doch Ihre Aufmerksamkeit hinlenken. Das erste ist eine Warnung vor Übertreibung. Bauern, Kleinstädter und in größeren Orten die Demi-monde suchen ihren Ruhm in Übertreibung, ein feinerer Geschmack in Mäßigung und Milderung. — Und das zweite: die Mode ist heutzutage nicht so tyrannisch, daß sie volle Einförmigkeit verlangte; sie bewegt sich zuweilen sogar innerhalb bestimmter Gegensätze. Hier ist es, wo Sie Ihre Kunst zeigen können. Degradieren Sie Ihren Kopf nicht zu einem Haubenstock, den Sie mit einer beliebigen Frisur aufputzen, bloß weil sie zufällig Mode ist, sondern vor allem und zuerst studieren Sie die Formen und die Linien Ihres Hauptes, und dann wählen Sie aus dem, was die Mode bietet, das-

jenige, was diesen Formen und Linien am meisten entspricht. Vergessen Sie dabei nicht, daß die Mode selbst gestattet, das, was sie bietet, den besonderen Verhältnissen anzupassen, umzubilden und auf solchen Grundlagen ganz neu erscheinen zu lassen. Gelingt Ihnen das, so werden nicht nur Sie selbst Ihre Freude daran haben, sondern Sie werden auch andere, uns alle dadurch erfreuen.

Damit, meinen Sie vielleicht, sei ich nun zu Ende. Nur zum Teil! Ich schätze gewiß den Wert der äußeren schönen Erscheinung, aber sie allein genügt mir noch keineswegs: ich verlange auch geistiges Leben, Seele, Empfindung; und so bitte ich mir nochmals auf den gleichen Wegen in der Betrachtung eines zweiten Idealkopfes unserer Glyptothek zu folgen [Abb. 52].

Seitdem ich in München lebe, bin ich als Ritter dieser Dame aufgetreten und habe sie gepriesen als das vorzüglichste Werk der Glyptothek; und so wenig ist diese Wertschätzung bestritten worden, daß man, um eine solche Schönheit nicht gar zu nüchtern als Kopf Nr. 89 zu bezeichnen, wenigstens in Fachkreisen kurz vom Brunnschen Kopfe spricht. In Vollendung der Form hat er kaum seinesgleichen. Selbst in der Technik ist er trotz größter scheinbarer Einfachheit ein Meisterwerk: achten Sie nur darauf, wie sich das Haar ohne jede Spur einer Härte, man versteht kaum wie, von der Stirne loslöst; man vergißt vollständig, wie hier ein harter, spröder Stoff mit schneidigem Stahl zu bewältigen war. Von den feinen Flächen am äußeren Winkel des Auges aber erzählte mir vor Jahren der damals anerkannt beste Marmortechniker in München, es habe ihn ein längeres Studium gekostet, um sich darüber klar zu werden, mit welchem Instrument überhaupt diese Zartheit und feine Nuancierung der Form im Marmor herzustellen möglich gewesen sei. In allen Formen aber: nichts von kleinen, zufälligen Reizen. In großen, scheinbar einfachen Flächen steht alles klar, fest und bestimmt da; nirgends Flachheit oder Leere: alles in vollendeter Reinheit und Idealität. Und doch warum lautet in meinem Kataloge die Überschrift so nichtssagend: „jugendlicher Frauenkopf“? Gestehe ich es nur ganz offen: ich konnte den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchung nach der geistigen Bedeutung des Werkes nicht finden; ein unbestimmtes Etwas stellte sich mir hemmend in den Weg. Und denke ich zurück an die Wirkung, die er auch auf andere Beschauer ausübte: ja,



53. Der Brunnsche Kopf. Neue Ergänzung am Abguß.

bewundert wurde der Kopf als eine vollendete, tadellose Schönheit, aber als eine Schönheit, die in ihrer Steigerung zum fast absoluten Ausdruck des Schönen uns nicht zu sich heranzieht, sondern von zu vertraulicher Annäherung in einer fast ehrfurchtsvollen Entfernung uns zurückhält. So blieb auch ich lange Zeit nur ein stummer Verehrer. Aber auch ein stilles Werben führt oft noch zum Ziele. Schon vor einigen Jahren wurde ein in Privatbesitz zu Korfu*) befindliches Marmorköpfchen bekannt, das durch Abgüsse bereits auch in weiteren Kreisen Verbreitung gefunden hat. Ohne eigentlich eine Replik zu sein, erinnert es entschieden an den hiesigen Marmor. Zugleich lenkte es die Aufmerksamkeit zurück auf ein schon länger bekanntes Werk, eine gewöhnlich als Demeter bezeichnete Statuette des Vatikan.**) Aber noch immer versäumte ich, was doch am nächsten gelegen hätte. Erst zuletzt kam mir der Gedanke, das Köpfchen von Korfu unmittelbar zusammenzustellen und zu vergleichen mit dem hiesigen, wobei die einfachste Beobachtung sofort ergab, daß sich die Ähnlichkeit zwischen beiden nicht erstreckt auf den Hals und das Verhältnis des Halses zum Kopfe. Aber der Hals an dem Münchener Exemplar ist — moderne Restauration! Also weg damit! und wie an dem Kopf der Aphrodite eine neue Haartour, so hier nach Maßgabe der kleinen Verwandten einen Hals! [Abb. 53.] Das Resultat ist hier vielleicht noch überraschender als dort: Aus einer abstrakten, formalen und deshalb kalten Schönheit ist plötzlich durch die Wendung des Halses und die ihr entsprechende Neigung des Kopfes ein von feinster Empfindung beseeltes Wesen entstanden. Die einzelnen Formen sind kaum wiederzuerkennen. Z. B. neben den Nasenflügeln tritt ein Zug wehmütiger Freundlichkeit als den ganzen Charakter beherrschend hervor, von dem niemand bisher eine Ahnung gehabt. Das ganze Wesen ist uns menschlich näher gerückt; der Bann der Bewunderung, in dem uns die keusche und reine Schönheit der ganzen Erscheinung gefesselt hielt, wird jetzt überboten durch die Anziehungskraft holder Anmut, die das ganze innere Wesen erfüllt, die uns aus jedem einzelnen Zuge entgegenleuchtet. Unser gesamtes Empfinden wird sympathisch berührt, und jetzt dürfen wir wohl hoffen, zu einer immer tieferen, innigeren Verständigung vorzudringen, dürfen hoffen, daß es uns noch gelingen werde, aus dem geistigen Ausdruck die Bedeutung der in diesem Marmor dargestellten Persönlichkeit genauer festzustellen. Doch bedarf es dazu noch längerer, in voller Hingebung sich vertiefender ruhiger Überlegung. Für jetzt kann ich höchstens wagen, die Richtung zu bezeichnen, in welcher die Untersuchung sich zu bewegen hat.

In der Behandlung der Formen, in der Betonung der dauernden und bleibenden Grundlagen des Knochenbaues ist noch immer der Ausfluß des Geistes eines Phidias maßgebend; in der leisen Neigung, der Wendung und Biegung des Halses kündigt sich schon bestimmt die Richtung der jüngeren Kunst eines Praxiteles an, wie sie bereits in dem Werke seines Vaters, in der hiesigen Eirenegruppe des Kephisodot, sich geltend zu machen anfängt. Unmittelbar neben Kephisodot aber steht Damophon von Messene, unter

---

*) [Jetzt in der Glyptothek Ny-Carlsberg zu Kopenhagen].
**) [Clarac, Musée de sculpt. Taf. 430, Nr. 775. Helbig, Führer durch Rom I², Nr. 385, woselbst weitere Literatur auch über den Kopf der Münchener Glyptothek].

dessen Werken die Darstellungen der Demeter und ihrer Tochter Kora-Persephone im Vordergrund stehen. In Demeter personifiziert sich das Wesen der Mutter, der Mutter in ihrem Verhältnis zur Tochter, in Persephone das Wesen der Tochter in ihrem Verhältnis zur Mutter, der Tochter, welcher vom Schicksal bestimmt ist, die Mutter zu verlassen. Diesem Verhältnis scheint der Ausdruck mit der wehmutvollen Freundlichkeit, die den hiesigen Kopf beherrscht, so vortrefflich wie kaum einem andern zu entsprechen.

Mag nun aber diese Deutung zutreffend sein oder nicht, jedenfalls erkennen Sie hier, welchen Zauber ein Blick, ein sanftes Neigen des Hauptes auszuüben vermag. Darum, meine jungen Damen, studieren Sie fleißig dieses Vorbild. Und wenn dann auch Ihnen der Tag erscheint, an welchem Ihnen bestimmt ist, die Mutter zu verlassen, um dem Gatten zu folgen, dann möge, wie in diesem Vorbilde, auch Ihre Schönheit noch überstrahlt werden von dem Zauber holder unbewußter Anmut und herzgewinnenden, innigen seelischen Liebreizes.

[Zu Seite 249, 2. Absatz: Der für die humanistischen Gymnasien eintretende Vertreter der Naturkunde ist Max von Pettenkofer in seiner Rede vom 4. Dezember 1869: „Wodurch die humanistischen Gymnasien für die Universität vorbereiten."]

Chronologisches Verzeichnis

von Heinrich Brunns sämtlichen Schriften.*)

Jahr	Schrift	Band	Seite
1843.	Artificum liberae Graeciae tempora. Bonner Dissertation, nebst angehängten Thesen öffentlich verteidigt am 20. März 1843.		
1844.	Sarcofago rappresentante ceremonie nuziali. Ann. d. Inst. XVI, 186 f.	I	4
	Sull' opera di Raoul-Rochette: lettre à M. Schorn. Ann. d. Inst. XVI, 268 f.		
	Das Museum des Lateran. Stuttgarter Kunstblatt (Beilage des Morgenblattes für gebildete Leser) 1844, S. 313—314, 317—318, 321—323, 325—327, 330—331. Ein Teil davon	I	1
1845.	Sulla Revue archéologique 1844—45. Bull. d. Inst. 1845, 165—174.		
	Sulla Gazetta archeologica del Gerhard. I 1843, II 1844. Ebenda S. 199—203.		
	Bullettino archeologico Napoletano, pubblicato da F. Avellino I—II, 1842—44. Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1845, I 161—199.		
	F. Wieseler, Die Ara Casali. Ebenda I 564—576.	I	35
	O. Jahn, Archäologische Aufsätze. Ebenda I 684—703. Ein Teil davon	III	1
	Raoul-Rochette, Choix de peintures de Pompei, Paris 1845. Ebenda II 118—142.		
	Avellino, Descrizione di una casa di Pompei, Napoli 1843. Ebenda II 846—848.		
1846.	Vaso rappresentante Pelope e Mirtilo. Ann. d. Inst. XVIII, 177 f.	III	3
	Sarcofago etrusco scoperto a Perugia. Ebenda 188 f.	I	192
	Sopra una testa di Giunone del R. Museo Borbonico di Napoli. Bullettino dell' Inst. 1846, S. 122—128. In deutscher Fassung aufgenommen in die Griechischen Götterideale (1893).		
	Der Satyr des Kallistratos. Rheinisches Museum für Philol. N. F. IV 468—471.	III	193
	Proserpinas Rückkehr. Ebenda 471—74.	I	14
	W. Abeken, Mittelitalien vor der Zeit der römischen Herrschaft, Stuttgart 1843. Stuttgarter Kunstblatt 1846, 97—99; 101—104.		
	Eduard Gerhards archäologische Publikationen. Monatsblätter zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung 1846, 163—170.		
	Campana, Antiche opere in plastica II. Jenaer Allgemeine Litteraturzeitung 5. Jahrgang 1846, S. 961—968.		
	Avellino, Bullettino archeologico Napoletano III 1844—45. Jahrb. für wissenschaftliche Kritik 1846 I, 721—743.		

*) Bei den in dieser Sammlung wieder abgedruckten oder ausgezogenen Schriften ist rechts die Band- und Seitenzahl angegeben. Die in der Vorrede zu Band I angekündigte Auszüge aus den nicht abgedruckten Aufsätzen mußten wegbleiben, um den geplanten Umfang der Sammlung nicht noch mehr zu überschreiten.

		Band	Seite
1847.	Über den Parallelismus in der Komposition altgriechischer Bildwerke. Rhein. Mus. f. Phil. N. F. V 321—346. 480. . . .	II	1
	Stanislao d' Aloë, Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli; Napoli 1846. Stuttgarter Kunstblatt 28. Jahrgg., 73—74.		
	Melozzo da Forli. (Anzeigen von: Melchiori, Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forli. G. R. P., Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forli 1835.) Stuttgarter Kunstblatt 28. Jahrgg., 253—255.		
1848.	Giunone Lucina. Ann. d. Inst. XX, 430—438.	I	46
	G. Marchi, Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, Roma 1844—47. Stuttgarter Kunstblatt 29. Jahrgg., 13—15, 21—23, 29—30.		
	L. Canina, Ricerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani, basate sulle prime istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insegni vetusti edifizj sacri quanto con alcuni esempj di applicazione, Roma 1846. Ebenda S. 30—31, 37—39.		
	Zestermann, de basilicis libri tres, Brüssel 1847. Ebenda S. 73—75, 78—80..	I	118
1849.	Annona. Ann. d. Inst. XXI, 135—139..	I	50
	Artemis Eupraxia. Ebenda 264—269.		
	I monumenti degli Aterii. Ebenda 363—410.	I	72
	Ippolito. Bullett. d. Inst. 1849, 60—62.	I	16
	Supposto Cadmo. Ebenda 62—64.	I	29
	La nascita di Venere sulla base del Giove Fidiaco. Ebenda 74—75	II	247
	Stagioni. Ebenda 75—76.		
	Sarcofago Ostiense con Admeto ed Alcestide. Ebenda 104—5. .	I	33
	Scavi di Roma. Ebenda 129—132.		
	28 Korrespondenzen in der Berliner Constitutionellen Zeitung.		
1850.	Base triangolare di candelabro. Ann. d. Inst. XXII 60—66.		
	Vaso Ruvese con rappresentanze di Pelope e Licurgo. Ebenda 330—347.	III	10
	Politische und andere Korrespondenzen in der Frankfurter Oberpostamtszeitung und deren Konversationsblatt vom 4. Sept. 1847 bis Ende 1850 unter der Chiffre ♀.		
1851.	Trono di Apolline e candelabro di bronzo. Ann. d. Inst. XXIII 102—107.		
	Sul trono del Giove di Fidia in Olimpia. Ebenda 108—117.. .	II	248
	Intorno ad un disco di marmo del Museo Campana. Ebenda 117—127.	III	183
	Intorno ad un disco di marmo posseduto dal Sg. Lanci. Ebenda 127—31.	III	190
	Sul frontone del tempio di Giove Capitolino. Ebenda 289—297	I	103
	Sopra Minervini, Monumenti antichi posseduti da R. Barone, Napoli 1850. Bull. dell' Inst. 1851, 108—112.		
	Sepolcro tra Albano ed Ariccia. Ebenda 130—133.		
	Iscrizione di artisti tebani. Ebenda 133—135. . . . . . Vgl.	II	91 Anm.
	Politische und andere Korrespondenzen in der Augsburger Allgemeinen Zeitung und deren Beilage von Dez. 1843 bis Ende 1851, meist unter der Chiffre ÷.		
1852.	Tempio creduto di M. Aurelio, rappresentato in un bassorilievo esistente in Villa Medici. Ann. d. Inst. XXIV, 338—45. .	I	108
	Vasi Ruvesi. Bull. d. Inst. 1852, 84—87.		
1853.	Geschichte der griechischen Künstler, Band I. (VI und 620 S.) Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn (M. Bruhn).		
	Intorno ad alcune rappresentanze della Sfinge. Bull. d. Inst. 1853, 69—75.	III	21

Jahr	Schrift	Band	Seite
1853.	Notizie intorno alle collezioni di antichità de' sgg. Amati a Potenza e Fittipaldi ad Anzi di Basilicata. Ebenda 159—168.		
	Über das Imperfectum in den Inschriften griechischer Künstler. Rhein. Mus. f. Philol. N. F. VIII 234—251.		
1855.	Geschichte der griechischen Künstler II 1 S. 1—440.		
1856.	Statua della Pietà. Monumenti ed. Ann. d. Inst. 1856, 112—113.		
	Statua del dio Pane. Ebenda 113—114.		
	Due mense. Ebenda 114—118.		
	Leoncino. Ebenda 118—119.		
	Über die Grundverschiedenheit im Bildungsprinzip der griechischen und ägyptischen Kunst. Rhein. Mus. f. Philol. N. F. X 153—156. Aufgenommen in die griechische Kunstgeschichte (1893) II S. 95 f.		
	Der Steinschneider Herophilos. Jahrbücher der Altertumsfreunde im Rheinland XXIII 122—125.		
	Der Tod der Lucretia. Ebenda 126—130.		
	De auctorum indicibus Plinianis disputatio isagogica. Bonner Universitätsprogramm.		
1857.	Ippolito e Fedra. Ann. d. Inst. XXIX 36—48.	I	19
	Giunta all' articolo del Welcker: Bacco con pelle di toro. Ebenda 150—152.		
	Il sagrifizio d' Ifigenia. Ebenda 180—187.		
	Sculture africane. Ebenda 187—197.		
	Ratto di donna. Ebenda 341—347.	III	27
	Discorso letto nell' adunanza solenne del 27. Febbrajo. Bull. d. Inst. 1857, 14—21.	III	231
	Scavi di Bolsena. Ebenda 33—36.		
	Scavi d' Anzio e di Frascati. Ebenda 67—70.		
	Sopra: Notizie dei vasi dipinti rinvenuti a Cuma nel 1856 e posseduti da S. A. R. il conte di Siracusa. Ebenda 110—112.		
	Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe. Rhein. Mus. f. Phil. N. F. XI 161—199.		
1858.	Ira di Achille. Ann. d. Inst. XXX 352—383.	III	31
	Il Marsia di Mirone. Ebenda 374—383.	II	308
	Tre specchi. Ebenda 383—391.	I	252
	Rovine di Krendi sull' isola di Malta. Bull. d. Inst. 1858, 75—76.		
	Base a foggia di clava d' Ercole. Ebenda 78.		
	Sopra: Laborde, Athènes aux 15., 16. et 17. siècles. Ebenda 79—80.		
	Scavi di Roma. Ebenda 81—89.		
	Sopra: Ussing, Griechische Reisen u. Studien. Ebenda 127—128.		
	Viaggi in Etruria. I. Vasi perugini. Ebenda 145—157.	I	238
	II. Scoperte volsiniesi del conte Ravizza d' Orvieto. Ebenda 184—189.	I	245
	Über Varros Imagines. Brief an Ritschl. Rhein. Mus. f. Phil. N. F. XIII 473. Wiederabgedruckt in Ritschls Opuscula III 579—584.		
1859.	Geschichte d. griechischen Künstler Band II 2. Hälfte. S. 443—744. Von jetzt ab im Verlag von Ebner u. Seubert, Stuttgart.		
	Anacreonte. Ann. d. Inst. XXXI 155—185.		
	Pitture Etrusche. Ebenda 325—367.	I	154
	Bassorilievo con rappresentanze delle Sirene. Ebenda 413—17.		
	Scavi di Muro. Ebenda 417—419.		
	Viaggi in Etruria. III. Collezione Lunghini a Sarteano. Bullettino d. Inst. 1859 S. 27—32.	I	245
	IV. Vasi e specchi Chiusini. Ebenda 103—112.	I	246

Jahr	Schrift	Band	Seite
1859.	Viaggi in Etruria. V. Vasi Vulcenti e Tarquiniensi; vasi di fabbriche provinciali. Ebenda 129—139.	I	248
	VI. Urne perugine I. Ebenda 145—164. . .	I	251
	VII. „ „ II. Ebenda 177—189.	I	251
	Acclamazione usata nel giuoco del cottabo. Ebenda 126—28.		
	Giunta all' articolo sul giuoco del cottabo. Ebenda 219—220.		
	Scavi di Cartagine. Ebenda 143—144.		
	Antichità d' Atene. Ebenda 193—201.		
	Sopra: Ternite, Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum. Ebenda 234—235.		
1860.	Scoperte tarquiniensi. Ann. d. Inst. XXXII, 472—493.	I	224
	Secchia di bronzo esistente nella Galleria Doria. Ebenda 495—502.	I	125
	Viaggi in Etruria. VIII. Sarcofaghi e sculture tarquiniensi. Bull. d. Inst. 1860, 145—150.	I	251
	Vaso e scarabeo etrusco. Ebenda 234—235.		
	Antichità d' Atene. Ebenda 50—58.		
1861.	Oreste ed Ifigenia in Tauri. Giunta all' articolo del Conze: Oreste ed Ifigenia. Ann. d Inst. XXXIII 348—351. . . .	III	175
	Due monumenti etruschi. Ebenda 391—409.	I	200
	Due figure etrusche. Ebenda 409—412.		
	Testa di Giuba II. Ebenda 412—413.		
	Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs verteidigt. Jahrbücher für klassische Philologie IV. Supplementband 179—306. Einzeln käuflich.		
1862.	Cista prenestina del Museo Napoleone III. Ann. d. Inst. XXXIV 5—22.	I	258
	Terrecotte etrusche. Ebenda 274—283.	I	219
	Lavori intagliati in osso. Ebenda 284—287.	I	122
	Specchio Vulcente. Bullet. d. Inst. 1862, 110.		
	Scoperta di antichità nella via di S. Agata. Ebenda 150—152.		
	Specchio etrusco. Ebenda 155.		
	Scavi di Volterra. Ebenda 210—213.		
	Pitture vulcenti. Ebenda 215—216.		
1863.	Vulcano ed Ulisse. Ann. d. Inst. XXXV 421—431. Deutsch in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Scavi orvietani del sig. Golini. Bull. d. Inst. 1863, 4—53.		
	Scavi di Prima Porta. Ebenda 81—85.		
	Scavi di Pompei. Ebenda 86—107.		
	Scarabeo etrusco. Ebenda 125.		
	Marchj di strigili. Ebenda 188.		
	Revisione del vaso François. Ebenda 188—192.		
	Vaso di vetro con iscrizioni trovato in Sardegna. Ebenda 212—215.		
	Scavi del teatro di Gubbio. Ebenda 225—231.		
1864.	Busto di Giunone. Ann. d. Inst. XXXVI 297—303. Deutsch in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Cista prenestina. Ebenda 356—376.	I	270
	Bronzi diversi. Ebenda 376—389. Nr. 3 deutsch in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Uno specchio ed una tazza con iscrizioni. Bull. d. Inst. 1864, 23—25.		
	Antichità della Grecia. Ebenda 75—79.		
	Scavi dell' acropoli d' Atene. Ebenda 83—89.		
	Das Julierdenkmal bei St. Remy. In Ritschls Opuscula philologica IV 562.	I	71
	Artikel aus der Kunstgeschichte und Kunstmythologie in Paulys Realencyklopädie I 1; 2. Auflage herausgg. von Teuffel.		

		Band	Seite
	Aufzählung der wichtigsten Artikel in Teuffels Schlußwort S. III. Die Artikel sind in den vorausliegenden Jahren entstanden, da das Werk in Lieferungen erschien.		
	Zur Texteskritik der philostratischen Gemälde. In den Symbola philologorum Bonnensium in honorem Friderici Ritschelii I, 441—446. Leipzig, Teubner.		
1865.	Due sarcofaghi vulcenti. Ann. d. Inst. XXXVII 244—252.	I	212
	Vasi della collezione Feoli. Bull. d. Inst. 1865, 47—55.		
	Vasi ceretani del sig. Castellani. Ebenda 139—149, 213—221, 241—247.		
	Dike ed Adikia. Memorie d. Inst. II 383—387.	III	45
1866.	Sull' antichissima arte italica, lettera ad Augusto Castellani. Ann. d. Inst. XXXVIII 407—421.	I	133
	Pitture etrusche. Ebenda 422—442.	I	180
	Artikel in Paulys Realencyklopädie I 2; 2. Auflage. Vgl. 1864.		
1867.	Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke in München. Als Manuskript gedruckt.	III	235
	Über das Alter der aiginetischen Bildwerke. Sitzungsber. der Bayer. Akad. d. Wissensch. philos.-philol. Cl., 1867, I 1—24.	II	161
	Das Pferd Perkos. Archäologische Zeitung 1867, 55.		
	Die Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan. In H. Grimms: Über Künstler und Kunstwerke II 169—188.	III	285
	Kurze Vorträge und Mitteilungen in den Sitzungsberichten des Münchener Altertumsvereins Heft I, 1866/67.		
1868.	Über die sogenannte Leukothea in der Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I. Festrede in der Kgl. Bayer. Akademie d. Wiss. zur Vorfeier des Jahres- und Namensfestes S. M. König Ludwigs II., gehalten am 25. Juli 1867.	II	328
	Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München.		
	Die Kunst bei Homer und ihr Verhältnis zu den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte. Abhandlungen d. Bayer. Akad. I. Cl. XI 3, 1—53.	II	18
	Troische Miszellen I. II. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1868, I 45—103.	III	66. 89
	Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen. Ebenda II 448—464.	II	174
	Testa del sonno. Ann. d. Inst. XXXX 351—361. Deutsch in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Über den Apollon von Belvedere. Verhandl. der 26. Philologenversammlung zu Würzburg S. 90—100	II	398
	Zusätze und Berichtigungen zur Archäologischen Zeitung 1868. Arch. Ztg. 1868, 111.		
	Kurze Vorträge und Mitteilungen in den Sitzungsberichten des Münchener Altertumsvereins Heft II, 1867/68.		
1869.	Der knieende Jüngling in der Galleria Giustiniani. Archäol. Zeitung 1869, 17—18.		
1870.	I rilievi delle urne etrusche pubblicati a nome dell' Instituto di corrispondenza archeologica. Vol. I: Ciclo troico. Roma 1870. Fol.		
	Über Stil und Zeit des Harpyienmonuments von Xanthos. Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. 1870, II 205—220. Aufgenommen in die Griechische Kunstgeschichte (1897) II 139.		
	I doni di Attalo. Ann. d. Inst. XXXXII 292—323.	II	411
	Beschreibung der Glyptothek 2. Auflage und französische Ausgabe.		

Jahr	Schrift	Band	Seite
1871.	Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Abhandl. der Bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XII. Bd. II. Abt. 87—156.*)		
	Zur Chronologie der ältesten griechischen Künstler. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1871, 517—552.	II	51
	Ara Pergamena. Bullet. d. Inst. 1871, 28—31.		
	Zweite Verteidigung der Philostratischen Gemälde. Jahrbücher für klass. Philologie 1871, 1—105.		
1872.	Supplement zu Carl Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis. Leipzig, W. Engelmann, 1872. Einzeln käuflich.		
	Archäologische Miszellen I—IV. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1872, I 519—537.		
	I. Das dorische Felsengrab bei Nacoleia. Vgl. Griechische Kunstgeschichte (1897) II 15.		
	II. Zur Interpretation des Harpyienmonuments. Aufgenommen in die Griechische Kunstgeschichte (1897). II 139.		
	III. Der Strangfordsche Jüngling. Aufgenommen in die Griechische Kunstgeschichte (1897) II 177.		
	IV. Der Thron des Asklepios von Epidauros.	II	104 Anm.
	In Julius Meyers Allgemeinem Künstler-Lexikon die antiken Künstler (Band I. II 1872—1885).		
1873.	Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. 3. Auflage.		
1874.	Die Bildwerke des Parthenon und des Theseion. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1874, II 1—65.	II	255
	Der Wiener „Io"Kopf. Archäol. Zeitung 1874, 112.	III	192
	Die Demeter von Knidos. Verhandlungen der 29. Philologenversammlung zu Innsbruck, S. 39—46. Wiederabgedruckt in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Bemerkungen zu dem Vortrag von W. Klein, Zwei strittige Vasendarstellungen (Zweikampfszene und Würfelorakel). Ebenda S. 156—158.		
1875.	Über zwei Triptolemosdarstellungen. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1875, I 17—27.	I	57
	Cornelius Nepos und die Kunsturteile bei Plinius. Ebenda 311—327.	III	201
	Die Onyxgefäße in Braunschweig und Neapel. Ebenda 327—344.		
1876.	Paionios und die nordgriechische Kunst. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1876, I 315—342.	II	184
	Der Poseidonfries in der Glyptothek zu München. Ebenda 342—354.	II	371
	Die Petersburger Poseidonvase. Ebenda 477—490	III	48
	Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum. Archäol. Zeitung XXXIV 20—28.	II	141
	Kielholen. Ebenda 126.	III	56
1877.	Einleitung und Text zu Lau, Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. Leipzig, E. A. Seemann.		
	Die Skulpturen von Olympia I. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1877, I 1—28.	II	201
	Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München.		
1878.	Die Skulpturen von Olympia II. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1878, I 442—471.	II	217
1879.	Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst. Ebenda 1879, II 1—21.	III	217

*) Die in den Abhandlungen der Bayerischen Akademie stehenden Aufsätze sind einzeln im Buchhandel käuflich.

		Band	Seite
	Tipo statuario di atleta. Ann. d. Inst. LI 201—222	II	314
	Laokoon. Archäol. Zeitung XXXVII 167—170.	II	500
	Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I., 4. Auflage.		
1880.	Troische Miszellen III. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1880, I 167—216.	III	104
	Zur griechischen Künstlergeschichte. Ebenda 435—486.	II	71
	Ὑποβιβάζεσθαι. Archäol. Zeitung XXXVIII 18—19.	III	57
	Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke, 2. Auflage.		
1881.	Exegetische Beiträge. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1881, II 95—124.		
	I. Medea und die Peliaden	III	178
	II. Die Dareiosvase	III	60
	III. Herakles im Hesperidengarten	III	64
	IV. Vatikanischer Reliefpilaster	I	64
	V. Sarkophag eines Finanzbeamten	I	53
	Die Söhne in der Laokoongruppe. Deutsche Rundschau Bd. 29, 204—216.	II	505
1882.	Studie über den Amazonenfries des Mausoleums. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1882, II 114—138.	II	357
	Marmorköpfchen aus Meligu. Athenische Mitteilungen VII 112—125.	II	152
	Die Gründung von Smyrna. Mitteil. der Bayer. numismatischen Gesellschaft I 116—118.	III	196
	König Lykurgos. Ebenda 118—119.	III	197
	Der Hermes des Praxiteles. Deutsche Rundschau Bd. 31, 188—205.	II	379
1883.	Über tektonischen Stil in griechischer Plastik und Malerei I. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1883, 299—331.	II	99
	Nordgriechische Skulpturen. Athenische Mitteilungen VIII 81—100.	II	234
1884.	Über tektonischen Stil II. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1884, II 507—541.	II	120
	Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen V 231—291.	II	430
	Medusa. Verhandlungen der 37. Philologenversammlung zu Dessau S. 72—81. Wiederabgedruckt in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Über eine Marmorgruppe in Wörlitz. Verhandl. der 37. Philol.-Vers. 189—191.	II	497
	Pausanias und seine Ankläger. Jahrbücher für klassische Philologie XXX 1884, 23—30.	III	210
1885.	Intorno ad una testa di pietra trovata in Bologna. Atti della R. deputazione di storia per le provincie di Romagna. Ser. III. vol. III 339—354.	I	143
	Die Personifikation des Meeres in griechischer Plastik. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, Dezember 1885. Wiederabgedruckt in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Archäologie und Anschauung. Rede beim Antritt des Rektorats 21. Nov. 1885.	III	243
1886.	Raffaels Sixtinische Madonna. Deutsche Rundschau Bd. 47, 33—48.	III	300
	Denkrede zur Erinnerung an das Centenarium der Geburt König Ludwigs I.	III	258
	Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke, 3. Auflage.		
1887.	Über die Ausgrabungen der Certosa von Bologna. Zugleich als Fortsetzung der Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. Abhandlungen der Bayer. Akad. I. Cl. Bd. XVIII 147—203.		

		Band	Seite
	Troische Miszellen IV. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1887, II 229—271.	III	134
	Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I., 5. Auflage.		
1888.	Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung, unter Leitung von Heinrich Brunn herausgegeben von Friedrich Bruckmann. 1888 fg.		
	Über Giebelgruppen. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1888, II 171—200.	II	291
	Zur Charakteristik des Praxiteles. In: Das literarische Anhalt, herausgg. von Muschi und Wäschke (Dessau 1888) S. 24—27.		
1889.	Geschichte der griechischen Künstler. 2 Bde. 2. unveränderte Auflage. Stuttgart, Ebner und Seubert.		
	Methodologisches. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1889, II 71—95.	III	161
	Nekrologe auf Hermann Bonitz, W. H. Heerwagen, C. J. Schlyter, Gudbrandur Vigfússon, Hubert Beckers. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1899, I 288—309.		
1890.	Nekrologe auf Michele Amari, J. de Witte, Ludwig von Urlichs, Franz Delitzsch. Ebenda 1890, II 2—32. — de Witte, Urlichs	III	270
1891.	Der Apollo Giustiniani. Verhandlungen der 41. Philologenversammlung in München, S. 34—40. Wiederabgedruckt in den Griechischen Götteridealen (1893).		
	Vorschlag zur Beschaffung von Mitteln zur Anschaffung antiker Plastik auf den Gymnasien Deutschlands. Verh. 41. Phil. Verh. 42—44.		
	Kolossalkopf der Aphrodite und jugendlicher Frauenkopf in der Glyptothek. Ebenda S. 248—250. Vgl.	III	328
	Abgüsse von kleinen Bronzen im Münchener Gipsmuseum. Ebenda 260—261.		
	Der Casatische Marmorsessel. Ebenda 262.		
	Nekrologe auf Heinrich Schliemann, Franz Xaver Ritter von Miklosich. Sitzb. Bayr. Akad. 1891 I 311—325. — Schliemann	III	279
	Raffael und die gegebenen Voraussetzungen seiner Werke. Vortrag. Ungedruckt	III	317
	Zwei Frauenköpfe der Münchener Glyptothek. Vortrag. Ungedruckt	III	328
1892.	Eine kunstgeschichtliche Studie. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1892, I 651—680.	II	340
	Nekrologe auf Fr. Zarncke, W. J. Cron, A. R. Rangabis. Ebenda II 171—173.		
1893.	Griechische Götterideale, in ihren Formen erläutert. VIII und 110 S., 10 Tafeln, 23 Textabb. München, Bruckmann.		
	Griechische Kunstgeschichte, erstes Buch: Die Anfänge und die älteste dekorative Kunst. XIV und 185 S., 142 Abb. München, Bruckmann.		
	Nekrologe auf August Nauck, Ernest Renan, Matthias von Lexer. Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1893, I 238—241.		
[1897]	Griechische Kunstgeschichte. Nachgelassene Teile, herausgegeben von A. Flasch. Zweites Buch: Die archaische Kunst. VII und 281 S. München, Bruckmann.		
[1898]	Kleine Schriften, gesammelt von Heinrich Bulle und Hermann Brunn. Leipzig, Teubner.		
	I. Römische Denkmäler. Altitalische und etruskische Denkmäler.		
[1905]	II. Zur griechischen Kunstgeschichte.		
[1906]	III. Interpretation. Schriftquellen. Allgemeines. Neuere Kunstgeschichte. Nachtrag.		

Register zum dritten Bande.

Die Bezeichnung C. V. mit Jahreszahl bezieht sich auf das Chronologische Verzeichnis S. 336 fg.

Verzeichnis der Vorausbesteller.

Se. Hoh. Friedrich II., regierender Herzog von Anhalt, Dessau.
Dr. W. Altmann, Halle a. S.
Dr. W. Amelung, Rom.
Dr. P. Arndt, München.
Dr. E. Bassermann-Jordan, München.
Ministerialr. Dr. A. Baumeister, München.
John Beavau, Secretary Burlington Fine arts Club, London.
Gymnas.-Prof. Dr. Bencker, Nürnberg.
Hofrat O. von Benndorf, Wien.
Prof. Dr. F. W. von Bissing, München.
Prof. Dr. Eugen Blasius, Charlottenburg.
Prof. Dr. Franz Boll, Würzburg.
Prof. Dr. Brandi, Göttingen.
Dr. Th. Breith, Pirmasens.
A. C. B. Brown, Oxford (Engl.)
Geh. Oberregierungsrat Brunn †, Dessau.
Dr. Max von Brunn, Hamburg.
Prof. Dr. J. Brunsmid, Agram.
Dr. Ludwig von Bürkel, Florenz.
Gräfin Ersilia Caetani-Lovatelli, Rom.
C. G. Chambers, Bedford (Engl.)
Geheimrat Dr. W. von Christ †, München.
Prof. Dr. A. Conze, Berlin.
Prof. Dr. Carl Cornelius, Basel.
Prof. Dr. W. Dittenberger, Halle a. S.
Prof. Dr. H. Dragendorff, Frankfurt a. M.
J. G. Frazer, Cambridge.
Direktor Dr. F. Friedersdorff, Halle a. S.
W. Fröhner, Ancien Conservateur du Musée du Louvre, Paris.
Prof. Dr. A. Furtwängler, München.
Prof. F. Gardner, London.
Prof. P. Gardner, Oxford (Engl.)
Mrs. Bernh. Gudden, Oshkosh (Wisc.) U.S.A.
Miss J. E. Harrison L. L. D., Litt. D, Cambridge (Engl.).
Dr. Karl Hartmann, München.
Prof. Dr. R. Heberdey, Athen.
Gymn.-Prof. Dr. F. Heidenhain, Marienburg.
Prof. Dr. W. Heinzelmann, Erfurt.
Prof. Dr. Paul Hermann, Dresden.
Fräulein Harry Hertz, Rom.
Gymn.-Prof. Dr. A. Herzog, Mannheim.
Gymn.-Prof. Dr. Oskar Hey, München.
Dr. E. Heyfelder, Tübingen.
Miss C. A. Hutton, London.
Dr. Otto Jessen, München.
Dr. Georg Karo, Athen.
Geh. Reg.-Rat Prof. Kekulé von Stradonitz, Berlin.
B. Kieffer, Lancaster U. S. A.
Prof. Dr. G. Körte, Rom.
Staatsminister von Koseritz, Dessau.
J. G. Krazer, Cambridge (Engl.)
Dr. E. Krüger, Neuwied.
Gymnasialassistent L. Lösch, München.
Frederick Loeser, Stuttgart.
Prof. Emanuel Loewy, Rom.
George Macdonald, Glasgow (Schottl.)
Edmund von Mach, Cambridge, Mass., U. S. A.
G. A. Macmillan Esq., London.
Prof. Dr. Marx, Leipzig-Gohlis.
Prof. Dr. A. Michaelis, Straßburg i. E.
Prof. Charles Michel, Lüttich.
Prof. Dr. A. Milchhöfer †, Kiel.
Frau Major Minor, Assenhausen b. Leoni, Bayern.
Privatdoz. Dr. L. J. Morell, Utrecht.
Dr. Walter Müller, Leipzig.
Dr. A. S. Murray, London.
Prof. Dr. Naue, München.
Gymn.-Prof. Dr. Neff, Neuburg.
Gymn.-Oberl. Niejahr, Halle a. S.
Charles Eliot Nordon, Cambridge, Mass., U. S. A.
Privatdoz. Dr. Oehmichen, München.
Prof. Dr. Pallat, Berlin.
James Paton, Middletown, Conn., U.S.A.
Dir. Prof. G. Perrot, Paris.
W. C. Perry, Esq., Manchester.
Prof. Dr. E. Petersen, Berlin.
Prof. Dr. Fr. Placek, Budweis.
Sir Fr. Pollock, London.
Gymn.-Prof. Dr. Th. Preger, Ansbach.
Geh. Reg.-Rat Dr. K. Purgold, Gotha.
J. S. Reid, Cambridge (Engl.)
Prof. S. Reinach, Paris.
Dr. R. von Ritter, München. (2 Ex.)
Prof. Dr. C. Robert, Halle a. S.
H. E. N. Robinson, Esq., London.

Gymnasiallehrer G. Rose, München.
K. Prof. W. von Rümann †, München.
Prof. Dr. Luigi Savignoni, Rom.
Dir. Dr. Fr. Schlie †, Schwerin.
Dir. Prof. Dr. von Schneider, Wien.
Generaldirekt. Dr. K. Schöne, Exc., Berlin.
Gymn.-Prof. Dr. Schott, Regensburg.
Prof. Dr. Hans Schrader, Innsbruck.
Dr. Otto Schrohl, Göttingen.
Gymn.-Prof. Dr. Fr. Schubring, Berlin.
Dir. Dr. C. Schuchhardt, Hannover.
Oberlehr. Dr. Schulz, Ohlau.
Prof. Dr. Schwabe, Leipzig.
Prof. Dr. J. Sensenbrenner, Neenah, Wisc., U. S. A.
Prof. Thomas D. Seymour, New Haven, Conn., U. S. A.
Prof. Dr. Six, Amsterdam.
Prof. Dr. Franz Skutsch, Breslau.
Cecil Smith, Esq., London.
K. Prof. T. Stadler, München.
Mrs. Arth. Strong, née Sellers, Chatsworth.
Prof. Dr. Franz Studniczka, Leipzig.
Geh. Hofrat Th. Stützel, München.
Privatier Victor Swaine, München.
Sir L. Alma-Tadema, London.
Prof. Dr. L. Traube, München.
Prof. A. Tzigara-Samurcas, Bukarest.
Prof. Dr. Charles Waldstein (2 Ex., garantierte auch eine namhafte Summe für den Druck), Cambridge (Engl.), King's College.
Mr. N. Walford, Horrabridge.
E. P. Warren, Esq. (unterstützte die Subskription durch einen namhaften Beitrag), Lewes (Engl.)
W. Weber, Berlin.
Prof. Dr. A. Weese, Bern.
Oberbibliothekar Dr. Weil, Berlin W.
Dr. Werner Weisbach, Berlin W.
Rektor Dr. Weizsäcker, Calw.
Prof. Dr. Carl Weymann, München.
W. Geheimrat Dr. A. Wilmanns, Berlin.
Dir. Dr. Th. Wiegand, Konstantinopel.
Prof. Dr. Winnefeld, Grunewald b. Berlin.
Prof. Dr. Franz Winter, Graz.
Prof. Dr. Wissowa, Halle a. S.
Prof. Dr. St. Witkowski, Lemberg.
Prof. Dr. Heinrich Wölfflin, Berlin W.
Prof. Dr. Paul Wolters, Würzburg.
Prof. W. T. Woodhouse, Sydney, N. S. Wales.
Prof. Dr. R. Wünsch, Gießen.
Kustos Dr. Zimmermann, Wien.

Gymnasium — Aschaffenburg
Γενική Ἐφορεία τῶν ἀρχαιοτήτων (12 Exempl.) — Athen
Bibliothek d. Kais. Deutsch. Archäologischen Instituts — Athen
Sekretariat d. K. K. österr. archäolog. Institutes — Athen
Gymnasium von St. Stephan — Augsburg
Library of the Johns Hopkins University — Baltimore, Maryland, U. S. A.
Neues Gymnasium — Bamberg
Gymnasium — Bayreuth
Ministerium d. geistl., Unterrichts- u. Medizinalangelegenheiten (20 Ex.) — Berlin
Preuß. Akademie d. Wissensch. — Berlin
Kgl. Bibliothek — Berlin
Friedrich-Werdersches Gymnas. — Berlin
Köllnisches Gymnasium — Berlin
Verein von Altertumsfreunden — Bonn
Herzogl. Museum — Braunschweig
Kgl. u. Universitäts-Bibliothek — Breslau
Archäol. Museum d. Universität — Breslau
Altertumsabteilung d. Ungarischen National-Museums — Budapest
Fitzwilliam Museum — Cambridge
Kings College — Cambridge
Library Duke of Devonshire — Chatsworth (Engl.)
Universitäts-Bibliothek — Christiania
Ludwigs-Gymnasium — Cöthen, Anhalt.
Großherzogl. Hessische Hofbiblioth. — Darmstadt
Herzogl. Bibliothek — Dessau
Behörden-Bibliothek — Dessau
Friedrichs-Gymnasium — Dessau
Kgl. Skulpturensammlung — Dresden
Kgl. Gymnasium — Dresden-N.
Kreuzschule — Dresden
Universitäts-Bibliothek — Erlangen
Gymnasium — Erlangen
Kaiser Friedr.-Gymnas. — Frankfurt a. M.
Goethe-Gymnasium — Frankfurt a. M.
Lessing-Gymnasium — Frankfurt a. M.
Realgymnasium — Frankfurt a. M.
Wöhlerschule — Frankfurt a. M.
Städelsches Kunstinstitut — Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek — Frankfurt a. M.
von Rothschildsche öffentl. Biblioth. — Frankfurt a. M.
Universitäts-Bibliothek — Freiburg i. Br.
Archäolog. Seminar der Universität — Freiburg i. Br.
Gymnasium — Freising
Archäol. Institut d. Universität — Giessen
Archäol. Seminar d. Univers. — Göttingen
Herzogl. Bibliothek — Gotha
Universitäts-Bibliothek — Greifswald
Stadtgymnasium — Halle a. S.
Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen — Halle a. S.

Kestner-Museum Hannover
Archäol. Institut d. Univers. Heidelberg
Philosophisches Seminar Heidelberg
Archäol. Museum d. Univers. Jena
Gymnasium Ingolstadt
Kunst- u. Antiquitäten-Museum der Universität Kasan (Rußl.)
Universitäts-Bibliothek Kiel
Archäol. Seminar d. Universität Kiel
Archäol. Institut d. Universität Leipzig
Althist. Seminar d. Universität Leipzig
Biblioth. d. philol. Seminars Leipzig
Leipziger Stadtbibliothek Leipzig
Thomasgymnasium Leipzig
University of Nebraska Library Lincoln, Nebraska U.S.A.
Library of Society for Promotion of Hellenic Studies (4 Ex.) London
Library of St. Peter's College London
Vassar College Library London
Yates Library London
Gymnasium Ludwigshafen a. Rh.
Stadtbibliothek Lübeck
Univers.-Bibliothek Marburg, Hessen
Gymnasium Marienwerder
Fürst.-u. Landesschule St. Afra Meißen
Progymnasium Memmingen
Lyceum Metz
Archäol. Seminar d. Univers. München
Hist.-philol. Ver. d. Univers. München
Univers.-Bibliothek München
Kgl. Bayr. Hof- u. Staats-Bibl. München
Bibl. d. Techn. Hochschule München
Kgl. Münzkabinett München
Ludwigs-Gymnasium München
Luitpold-Gymnasium München
Max-Gymnasium München
Theresien-Gymnasium München
Wilhelms-Gymnasium München
Künstlergesellschaft Allotria München
Gymnasium Münnerstadt
Archäol. Apparat d. Univ. Münster i. W.
Gymnasium Neuburg a. D.
Altes Gymnasium Nürnberg
Neues Gymnasium Nürnberg
Gymnasium Ohlau
Großh. öffentl. Bibliothek Oldenburg
Ashmolean Museum Oxford (Engl.)
Bodleian Library Oxford (Engl.)
Gymnasium Passau
Akademie d. Wissensch. St. Petersburg
Antiken-Museum d. Kais. Ermitage St. Petersburg
Progymnasium Pirmasens
Archäol. Institut der deutschen Universität Prag
Neues Gymnasium Regensburg
Deutsches Archäol. Institut Rom
École Française Rom
American School of Classical Studies Rom
Bibliothek d. Universität Rostock
Progymnasium Rothenburg o. d. T.
Progymnasium Schwabach
Gymnasium Speyer
Kunstarchäol. Institut der Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg i. E.
Gymnasium (Rektor Dr. Welzhofer) Straubing
Ministerium für Kultus (6 Ex.) Wien
Österr. archäologisches Institut Wien
K. K. Hofbibliothek Wien
Bibliothek d. kunsthist. Samml. d. österr. Kaiserhauses Wien
Kunstgeschichtl. Museum d. Univers. Würzburg
Altes Gymnasium Würzburg
Gymnasium Wurzen
Francisceum Zerbst
Gymnasium Zweibrücken